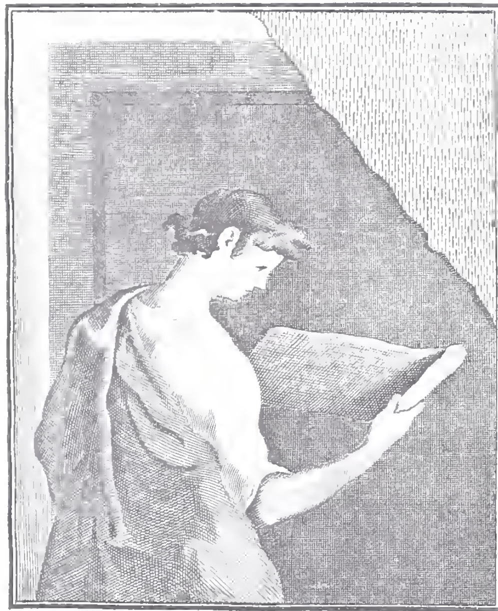


# LES ARTS

1905

# LES ARTS

## Revue Mensuelle des Musées, Collections Expositions

QUATRIÈME ANNÉE ✧ 1905



PARIS

GOUPIL & C^IE

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & C^IE, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

24, BOULEVARD DES CAPUCINES, 24

# LES ARTS

## QUATRIÈME ANNÉE — 1905

# TABLE DES MATIÈRES

## TEXTE

### MUSÉES



### COLLECTIONS



### EXPOSITIONS



### ESSAIS BIOGRAPHIQUES



### DISSERTATIONS ET POLÉMIQUES

## TRIBUNE DES ARTS



# TABLE DES GRAVURES

## TABLE GÉOGRAPHIQUE

### MUSÉES

#### MUSÉE DU LOUVRE



#### MUSÉE DU LUXEMBOURG



#### MUSÉE DE CLUNY



#### MUSÉE DE VERSAILLES



#### BIBLIOTHEQUE NATIONALE

## COLLECTIONS

## EXPOSITIONS



---

# TABLE ALPHABÉTIQUE ET SYSTÉMATIQUE

## TABLEAUX PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES

## SCULPTURES

### PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES SCULPTEURS

## OBJETS D'ART

PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

### IVOIRES



### OBJETS D'ÉGLISE



### TAPISSERIES

*L'Histoire de Psyché. — Les Sœurs de Psyché*, tapisserie exécutée à la manufacture de Beauvais, d'après les cartons de François Boucher (collection E. Cronier), nº **47**, p. 22.
*La Noble Pastorale. — Les Plaisirs champêtres*, tapisserie exécutée à la manufacture de Beauvais, d'après les cartons de François Boucher (collection E. Cronier), nº **47**, p. 23.

## FAIENCES ET PORCELAINES

Cabarets, cache-pots avec bouquets de fleurs, assiettes, salières, théières, sucriers, tête-à-tête, groupes, pendules, statuettes, jardinières, tasses à décors variés, trembleuses, hanaps, soupières, confituriers, plats à barbe, écuelles, bourdalous, vases porte-bouquet, pots à crème, cafetières, marronnières en ancienne porcelaine de Vincennes et de Sèvres, pâte dure et pâte tendre (collection Chappey), nº **38**, p. 1 à 32.
*L'Amour tendant son arc au milieu de buissons de roses*, plaque en ancienne pâte tendre de Sèvres, decor par Dodin (1765), cadre bronze doré (collection Chappey), nº **38**, p. 2.
*Grand vase à anses*, fond bleu de roi à réserve de médaillons ; marine et scènes de camp par Morin ; ancienne pâte tendre de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 4.
*Vase*, fond rose œil-de-perdrix. Décor d'oiseaux, monture en bronze ciselé et doré par Gouthière ; ancienne porcelaine dure de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 4.
*Vases éventail*, décor de rinceaux d'or, à réserve de médaillons paysages, ancienne pâte dure de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 6.
*Jardinière*, fond bleu turquoise à réserve de médaillons d'après Téniers, ancienne pâte tendre de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 6.
*Cache-pot*, fond vert pomme à réserve de médaillons, sujets militaires par Morin, porcelaine de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 6.
*Cache-pot* de forme contournée, fond blanc à guirlandes de fleurs au chiffre de Mme Du Barry, porcelaine de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 8.
*Aiguière et son plateau*, fond blanc à décor de guirlandes de fleurs, ancienne pâte tendre de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 8.
*Grand vase*, fond bleu de roi, à anses de tores et de lauriers, et culot godronné, doré. Médaillons : « Vénus et l'Amour », par Dodin, et bouquets de fleurs; ancienne pâte tendre de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 10.
*Grand vase forme ovale*, fond bleu de roi, les anses, formées par des serpents figurant le bronze doré, porcelaine de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 16.
*Flambeaux*, fond vert pomme à réserve de médaillons sur fond blanc, monture bronze ciselé et doré, fleurs et fruits, époque Louis XVI, porcelaine de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 16.
*Brûle-parfums*, fond bleu de roi à réserve de deux médaillons décorés de jeux d'enfants dans des paysages sur fond blanc ornés de guirlandes de fleurs et de rinceaux d'or, ancienne pâte tendre de Sèvres. Décor par Vieillard. — Lettre D (1756), nº **38**, p. 18.
*La Guerre. — La Paix. — La Toilette de Vénus*, pendule, biscuit de Sèvres, pâte tendre (collection Chappey), nº **38**, p. 20.
*L'Automne. — L'Hiver. — Scène d'enfants*, ancien biscuit de Sèvre, pâte tendre (collection Chappey), nº **38**, p. 20.
*Jardinières ovales*, fond bleu turquin, décor d'oiseaux dans des paysages, ancienne pâte tendre de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 22.
*Jardinières forme Louis XV*, décor de fleurs et fruits sur fond blanc, porcelaine de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 22.
*Vase porte-bouquet*, décor de personnages et personnages sur fond blanc, ancienne pâte tendre de Vincennes (collection Chappey), nº **38**, p. 23.
*L'Amour désarmé. — L'Amour conquis. — Petite Bergère*, ancien biscuit de Sèvres, pâte tendre (collection Chappey), nº **38**, p. 24.
*Jardinière ovale*, décor de fleurs et fruits sur fond blanc (collection Chappey), nº **38**, p. 25.
*Pots de toilette cylindriques*, décors de paysages en camaïeu bleu sur fond blanc, porcelaine de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 26.
*Aiguière et plateau*, fond vert pomme à réserve de médaillon de fleurs sur fond blanc, ancienne pâte tendre de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 26.
*Flambeaux*, monture en bronze, décor de fleurs et fleurettes sur fond blanc, porcelaine de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 27.
*Vases*, décor de rinceaux, cannelures et torsades dorés simulant le bronze, à réserve de médaillons à sujets mythologiques, ancienne pâte dure de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 28.
*Vases à deux anses*, époque Directoire, décoration de rinceaux, médaillons et fleurs sur fond jaune, porcelaine de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 29.
*Groupe d'enfants musiciens*, décor au naturel, ancienne pâte tendre de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 30.
*Hanap*, fond vert avec médaillon de fleurs, ancienne pâte tendre de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 30.
*Hanap*, fond noir avec décor de Chinois, ancienne pâte dure de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 30.
*Hanap*, fond bleu turquin à sujet mythologique, ancienne pâte tendre de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 30.
*Cache-pot forme caisse à fleurs*, fond bleu turquoise à réserve de médaillons d'Amours sur fond blanc, porcelaine de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 31.
*Vases forme tulipe*, fond bleu turquoise, décor de fleurs et fruits sur fond blanc, porcelaine de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 31.
*Aiguières*, fond gros bleu, décorées de paniers de fleurs, ancienne pâte tendre de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 32.
*Jardinières*, médaillons de paysages sur fond blanc à semis de bleuets, ancienne pâte tendre de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 32.
*Cache-pot*, fond bleu turquoise à réserve de médaillons fleurs et fruits sur fond blanc, ancienne pâte tendre de Sèvres (collection Chappey), nº **38**, p. 32.
*Le Stemma d'Innocent VIII* (Cibo) (Appartement Borgia. — Salle des Arts libéraux), nº **43**, p. 7.
*Vase, groupe, accessoires* en ancienne porcelaine de Chine, monture en bronze ciselé et doré, époque de Louis XV (collection E. Cronier), nº **47**, p. 6.
*Le Goûter champêtre*, groupe en biscuit de Sèvres, pate tendre, époque Louis de XVI (collection E. Cronier), nº **47**, p. 2.
*Garniture de cheminée*, ancienne porcelaine de Saxe et bronze ciselé et doré (collection E. Cronier), nº **47**, p. 2.

## ART DÉCORATIF — MOBILIER — COSTUME

*Coffre en bois à ferrures*, France, XIIIe siècle (musée des Arts décoratifs), nº **48**, p. 1.
*Grilles en fer forgé de l'abbaye d'Ourscamps*, France, XIIIe siècle (musée des Arts décoratifs. — Collection Le Secq des Tournelles), nº **48**, p. 2.
*Arcature en stuc provenant d'une ancienne porte de Burgos*, époque arabe, XIVe siècle (musée provincial de Burgos), nº **40**, p. 12.
*Porte* (Appartement Borgia. — Salle des Mystères), nº **46**, p. 3.
*Cheminée de marbre* (Appartement Borgia. — Salle des Arts libéraux), nº **46**, p. 11.
*Coffre*, bois sculpté, Florence, fin du XVe siècle (musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre), nº **48**, p. 15.
*Lustre en cuivre*, art flamand, XVe siècle (collection Chabrière-Arlès), nº **39**, p. 14.
*Lit*, bois sculpté, provenant du château de Villeneuve (Auvergne), France, XVe siècle (musée des Arts décoratifs), nº **48**, p. 3.
*Lutrin et stalles*, bois sculpté, France, XVe siècle (musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre), nº **48**, p. 5.
*Coffre et stalles*, bois sculpté, France, XVe siècle (musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre), nº **48**, p. 7.
*Coffre*, bois sculpté, décor d'après des plaquettes italiennes, France, daté 1546 (musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre), nº **48**, p. 13.

## ART ORIENTAL



## OBJETS DE COLLECTION EN MÉTAL

ASNIÈRES. — IMPRIMERIE MANZI, JOYANT & Cie, 2, AVENUE DE COURBEVOIE

1905 JANVIER N° 37

# LES ARTS

## REVUE MENSUELLE DES MUSÉES COLLECTIONS EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR
GOUPIL & Cie
ÉDITEURS
IMPRIMEURS



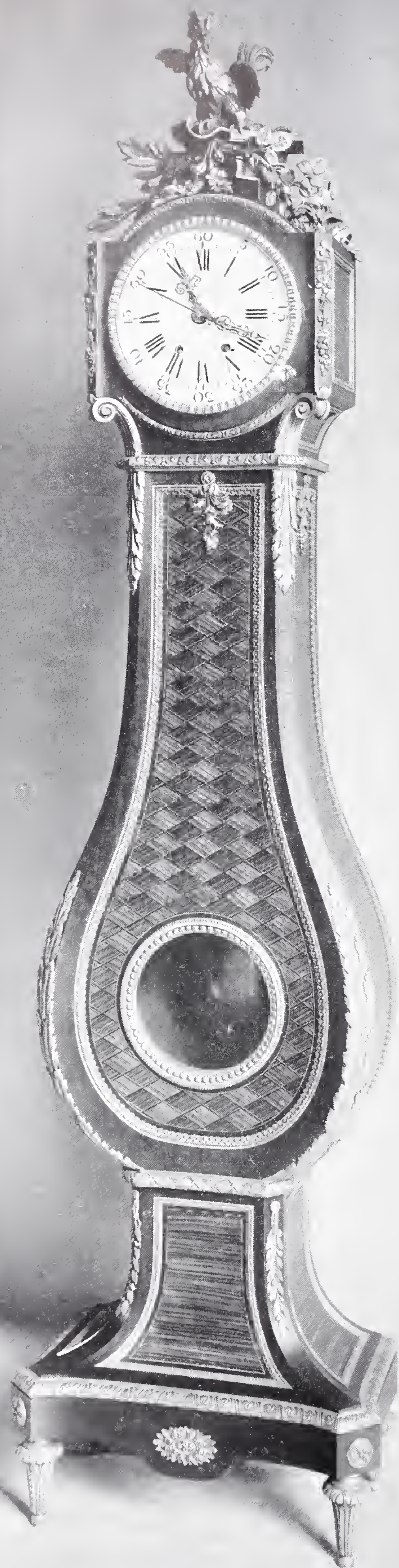
MANZI, JOYANT
& Cie ÉDITEURS
IMPRIMEURS
SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2 fr.** ; Étranger : **2 fr. 50**



RÉGULATEUR LOUIS XVI
du Conservatoire des Arts et Métiers à Paris
Reproduit par PAUL SORMANI, 10, rue Charlot, Paris

# LES ARTS

N° 37 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Janvier 1905



Cliché Braun, Clément & Cie.

REMBRANDT VAN RYN. — PORTRAIT DE CLAES BERCHEM

*(Collection du duc de Westminster)*

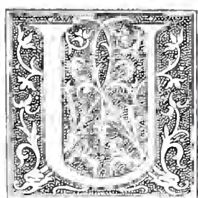


Cliché Braun, Clément & Cie

CLAUDE GELLÉE, DIT CLAUDE LORRAIN. — L'ADORATION DU VEAU D'OR
*(Collection du duc de Westminster)*

# LA COLLECTION DU DUC DE WESTMINSTER

## A GROSVENOR HOUSE



NE ancienne collection de tableaux, comme une ville ancienne, présente sa physionomie une physionomie complexe. De même qu'un visage humain est un document sur lequel est tracée l'histoire des vicissitudes qu'ont traversées des générations d'ancêtres inconnus, une importante collection est une anthologie des sentiments esthétiques ou prétendus tels, des préférences et des goûts de ses propriétaires successifs. Comme un être humain aussi, une pareille collection a ses qualités dominantes, ses vertus et ses défauts. En outre, si certaines collections sont, si l'on peut ainsi parler, des Pic de la Mirandole et excellent en tout, d'autres ont, en même temps que des faiblesses, des mérites très prononcés. C'est à cette seconde catégorie qu'appartient la collection du duc de Westminster. De grandes écoles et de grandes périodes d'art n'y sont pas représentées par un seul chef-d'œuvre. On ne trouve, à Grosvenor House, aucune toile importante des écoles italiennes des XVe et XVIe siècles, aucun exemple des paysagistes français du XIXe siècle, aucun de l'école de Norwich ni des périodes comprenant la grande époque de l'art continental des préraphaélites anglais. Deux époques de l'art y sont seules représentées par des œuvres de premier ordre. Mais, heureusement, ces deux périodes sont l'une, la plus grande de l'art continental, l'autre comme la plus grande de l'art anglais. La première va de 1600 à 1660; c'est celle de Rembrandt et de Velasquez, celle de Rubens et de Van Dyck, celle des Poussin et de Claude. La seconde s'étend de 1770 à 1790; c'est celle de Reynolds, de Gainsborough, de Romney.

On trouve, à Grosvenor House, des œuvres de toutes les époques principales de Rubens. Dans *Pausias et Glycère*, nous avons un tableau de sa première manière, une œuvre à laquelle a probablement collaboré Breughel. Elle représente le peintre lui-même en amoureux, et elle a un air de famille avec le portrait de Rubens et d'Isabelle Brant, qui est à Munich (no 1050). Les fleurs jaillissent devant l'artiste et sa fiancée. Glycère tient une guirlande de fleurs à la main. C'est un tableau printanier, peint au printemps de la vie du maître.

A la première partie de la période moyenne de Rubens appartient *Agar renvoyée par Abraham et Sarah*, tableau qui ressemble beaucoup à une toile représentant le même sujet, qui se trouve au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Dans ce tableau, comme dans d'autres de la même catégorie, Rubens nous apparait comme un des chefs d'une nouvelle renaissance, d'un mouvement qui atteignit à sa plus parfaite expression dans les œuvres religieuses de Rembrandt. De même que Giotto, trois siècles auparavant, avait osé rompre avec les conventions artistiques et peindre une mère et un enfant au lieu d'un simple symbole, de même aussi les grands maîtres du XVIIe siècle ont osé donner à des scènes de l'histoire religieuse un caractère humain et émouvant. Rubens, comme il l'a dit lui-même, a voulu choisir « un sujet qui ne fût ni sacré ni profane », et il a exprimé des sentiments humains, parce que c'est à des sentiments humains qu'il faisait appel. « Je l'ai peint sur bois, ajouta-t-il, parce que les petits tableaux réussissent mieux sur un panneau que sur la toile (1). »

(1) MAX ROOSES. — *Rubens*, Paris et Amsterdam, 1903, p. 276-277.

Enfin, on trouve, dans cette collection, trois des tableaux peints d'après les dessins originaux faits pour une série de tapisseries commandées, en 1625, par l'archiduchesse Isabelle, pour un couvent de Madrid. Ce sont : *Abraham offrant le pain et le vin à Melchissédec, les Israélites recueillant la manne dans le désert* et *les Quatre Évangélistes*. Un quatrième tableau, appartenant à cette même série, *les Pères de l'Église*, est à Eaton Hall, le château du duc de Westminster, près de Chester. Ces tableaux, exécutés par les élèves de Rubens, ont été retouchés par le maître. Dans ces œuvres, la puissante virilité de Rubens tourne à l'expression animale. *Les Israélites recueillant la manne* est une toile qui nous présente un débordement de chairs rougeâtres pareil à celui qu'offre l'étal d'un boucher de Smithfield aux approches de Noël. Et ce n'est que de la chair, de la chair sans os. Les héros de Rubens, d'ailleurs, n'ont ni âme ni charpente. En revanche, ils ont plus que leur part de chair. Ces immenses compositions sont grossières, vulgaires, bruyantes et magnifiques. Elles sont l'œuvre d'un barbare de génie, passé maître dans la technique de la peinture à l'huile, qui sut communiquer à ses élèves, aussi longtemps que ceux-ci restaient avec lui, quelque chose de sa merveilleuse maîtrise dans l'emploi des matériaux du peintre.



*Cliché Braun, Clément & Cie.*

CLAUDE GELLÉE, DIT CLAUDE LORRAIN. — PAYSAGE AVEC LE REPOS EN ÉGYPTE
*(Collection du duc de Westminster)*

Comme contraste étrange avec ces œuvres, on voit, dans la galerie voisine, le *Portrait de don Baltasar Carlos*. Au lieu de barbares peints par des barbares, voici le portrait d'un gentilhomme peint par un gentilhomme. Un critique aussi autorisé que M. de Beruete attribue ce portrait à Mazo, tout en reconnaissant ses belles qualités. Je n'en reste pas moins convaincu que les principaux personnages de ce tableau sont de Velasquez lui-même. Non seulement ils ont toutes les particularités de style du maître, — particularités qui, je l'accorde, peuvent, dans une certaine mesure, être imitées, — mais ils ont aussi ce qui est inimitable : la qualité du grand maître. Le fond et certains des personnages secondaires sont évidemment l'œuvre d'un élève et peuvent être de Mazo.

Un autre des géants de l'art du XVI^e^ siècle, Rembrandt,

est mieux représenté que Velasquez. On ne compte pas moins, sur les murs de Grosvenor House, de six toiles pouvant lui être attribuées, mais trois seulement sont incontestablement de sa main. De ces dernières, la plus belle est *la Salutation*, peinte en 1640, l'année où naquit la seconde Cornélia de Rembrandt, l'année qui précéda celle où Titus vit le jour. L'artiste y a déployé sa merveilleuse faculté de concevoir et d'exprimer d'une façon nouvelle et originale un sujet biblique. Quelle sincérité de sentiment! Comme l'artiste sait nous faire partager les craintes de la mère, les inquiétudes du père, qui, avec une lente, pénible et sénile hâte, descend les marches, la main appuyée sur l'épaule d'un enfant! Avec quelle habileté Rembrandt a su rendre la douceur, le calme, la modeste confiance de Marie! Et que cette saine jeune femme diffère de la mélancolique, lymphatique et sentimentale madone de ce décadent typique, Sandro Botticelli!

Non moins caractéristiques sont les portraits présumés



*Cliché Braun, Clément & Cie.*

A. VAN DYCK. — PORTRAIT DE VAN DYCK, DIT AU TOURNESOL

*(Collection du duc de Westminster)*

de Claes Berchem et de sa femme. Dans ces tableaux, la technique est en harmonie avec la nature du sujet. Le portrait de la femme nous montre une honnête et simple ménagère bourgeoise. Il est exécuté avec le soin et le fini les plus extrêmes dont Rembrandt soit capable. Le portrait de l'homme, peint plus rapidement, est d'un faire moins serré. C'est un des plus brillants portraits de Rembrandt. Entre le chapeau noir à larges ailes et le col blanc, il y a une physionomie sur laquelle de fortes et profondes émotions ont laissé des traces. Comme tous les tableaux de Rembrandt, il respire la vie. Dans le nombre infini des traits et des tons, Rembrandt choisissait ceux-là seuls qui pouvaient lui servir à traduire une impression, non pas seulement de l'homme extérieur, mais de l'âme, de l'intelligence, de la personnalité tout entière du modèle.

La peinture française de cette époque est bien représentée à Grosvenor House, où se trouvent des œuvres attribuées à Claude Lorrain et quelques tableaux qui portent les



Cliché Braun, Clément & Cie.

D. VELASQUEZ. — PORTRAIT DE BALTASAR CARLOS
*(Collection du duc de Westminster)*

noms de Gaspard et de Nicolas Poussin. Parmi les Claude sont *l'Adoration du Veau d'or* (nº 13), *Grandeur de l'Empire romain* (nº 15), *Décadence de l'Empire romain* (nº 63), *Danse villageoise* (nº 16), et deux beaux paysages de l'année 1651, qui avaient fait partie de la collection Blondel de Gagny. Ce sont bien des œuvres du maître par excellence du paysage classique, de l'artiste qui, le premier, a su représenter un coucher de soleil. En matière d'art, il n'y a pas de génération spontanée, et Claude lui-même devait beaucoup à ses prédécesseurs immédiats dans l'art du paysage : Annibal Carrache et le Dominiquin. On trouve, dans cette collection, la preuve directe de ce que Claude devait à ce dernier, car un beau paysage de Zampieri orne le salon d'attente de Grosvenor House. Claude est néanmoins un des artistes qui ont le plus créé. Il n'a pas seulement fait vivre quelques types; comme Simon Martini et Michel-Ange, il a inventé tout un monde à lui, un monde où il n'y a ni douleur ni besoin, ni labeur ni orage. Le soleil y luit dans un ciel serein. Une atmosphère douce inonde le paysage. Sur les bords de larges et calmes cours d'eau s'élèvent des temples de marbre. D'heureux bergers, sous les ramures, y chantent leurs amours, et des paysans dansent sur le gazon vert. Ce monde idéal, l'art magique de Claude sait lui donner la réalité. Nous sommes transportés loin du ciel gris de Londres, cette ville de brouillard et de boue; nous oublions la splendeur et le confort d'un palais ducal anglais; nous sommes, aux côtés d'Amaryllis, à l'ombre des rameaux d'un des arbres du paradis lumineux de Claude.

Tous les tableaux du maître qui sont à Grosvenor House appartiennent à la fin de sa seconde période et ont été peints entre 1650 et 1660. *L'Adoration du Veau d'or* est le plus connu de tous, mais il ne nous plaît pas autant que les deux paysages peints en 1651.

Il y a, dans la collection de Grosvenor House, au moins deux autres tableaux importants de cette époque : un *Paysage avec bestiaux (Ferme à la Haye)*, de Paul Potter, et *l'Enfant Jésus endormi*, de Murillo. Le paysage de Potter fut peint pour le protecteur de cet artiste, M. Van Slingelandt, de Dort, en 1647, et est un de ses meilleurs ouvrages. *L'Enfant Jésus endormi*, de Murillo, a été l'objet d'une longue controverse, depuis que le professeur Venturi l'a attribué au Corrège. Il n'est pas possible de discuter ici les arguments pour et contre cette attribution. Rien de ce qu'a assuré le savant professeur n'a pu ébranler notre conviction que l'attribution traditionnelle de ce tableau à Murillo est exacte. Les « particularités de style » de cette œuvre, relevées par le professeur Venturi, se retrouvent dans d'autres peintures de Murillo tout autant que dans certaines œuvres du Corrège; quant aux gros poignets et aux chevilles épaisses de l'enfant et au raccourci manqué du bras droit, ils sont très caractéristiques du peintre espagnol. Mais il est inutile de recourir à des détails anatomiques en discutant cette question : l'ensemble du tableau dénote, au premier coup d'œil, une origine espagnole. A sa tonalité, à sa technique un peu lâchée, de même qu'à certains détails, tels que la draperie rouge à gauche de la composition, on reconnaît une œuvre de Murillo ou de son école.

Grosvenor House renferme trois chefs-d'œuvre des grands maîtres anglais du XVIIIe siècle. Ce sont : *la Porte de la chaumière* (1772) et *l'Enfant bleu*, de Gainsborough, et *Mrs. Siddons*, de Sir Joshua Reynolds. *La Porte de la chaumière* est un des meilleurs paysages d'un grand artiste, qui se considérait lui-même comme étant essentiellement un paysagiste. Le public, sur ce point, n'était pas d'accord avec Gainsborough; mais sa conviction n'en resta pas moins ferme. « On ne veut pas les acheter, vous savez, disait-il à lord Lansdowne, peu de temps avant sa mort, en montrant quelques-uns de ses paysages. Je suis un paysagiste et on me demande des portraits. Regardez ce satané bras; j'y ai travaillé toute la matinée et je ne puis parvenir à le redresser. » Le paysage de Gainsborough est essentiellement anglais. Il est peint dans une gamme sombre et calme, et plein de grâce dans l'ensemble. Le feuillage est traité largement, les masses sont bien agencées; et par-dessus tout, là comme



Cliché Braun, Clément & Cie. REMBRANDT VAN RYN. — PORTRAIT DE L'ARTISTE
(Collection du duc de Westminster)



Cliché Braun, Clément & Cie.

REMBRANDT VAN RYN. — LA SALUTATION
(Collection du duc de Westminster)



Cliché Braun, Clément & Cie.

REMBRANDT VAN RYN. — L'HOMME AU FAUCON

*(Collection du duc de Westminster)*



Cliché Braun, Clément & Cie.

REMBRANDT VAN RYN. — LA FEMME A L'ÉVENTAIL
*(Collection du duc de Westminster)*

Dans toutes les œuvres de Gainsborough, les qualités techniques sont incomparables. Comme paysagiste, Gainsborough a subi l'influence de Rubens, bien qu'il doive quelque chose à Salvator Rosa et à Claude. C'est grâce à Rubens qu'il s'est émancipé de la technique guindée des paysagistes hollandais. Dans ses dernières années, sa manière, comme paysagiste, tend à devenir lâchée et sans précision. Il sacrifie de plus en plus les détails afin de transcrire ses impressions alors qu'elles sont encore vives et nettes. Cependant, *la Porte de la chaumière* appartient à sa meilleure époque, à l'époque où il s'était affranchi de l'influence hollandaise et où il n'avait pas encore acquis la manière hâtive et superficielle de sa dernière période.

Un plus fameux spécimen encore de Gainsborough, qui figure dans cette collection, est *l'Enfant bleu*, le portrait du jeune Jonathan Buttall, fils d'un riche marchand de fer de Soho. D'après une vieille tradition, ce portrait aurait été peint en 1779, dans le but de réfuter une opinion exprimée par le grand rival de Gainsborough, Reynolds, dans son huitième *Discours*, lu en décembre 1778 aux élèves de l'Académie royale. « Il faut, à mon avis, disait Sir Joshua, avoir présente à l'esprit cette règle invariable que les masses de lumière d'un tableau doivent toujours être d'un ton chaud et fondu, jaune, rouge ou blanc jaunâtre, et que le bleu, le gris et le vert doivent être exclus presque entièrement de ces masses et ne servir qu'à soutenir et à faire ressortir les tons chauds; pour cet objet, une très petite quantité de teintes froides suffit. Renversez cet ordre de choses... et il sera impossible à l'art, même par les mains de Rubens ou du Titien, de faire un tableau grandiose et harmonieux. »



*Cliché Braun, Clément & Cie.*

PAUL POTTER. — FERME A LA HAYE
*(Collection du duc de Westminster)*

Cependant Sir Walter Armstrong et d'autres critiques modernes, qui ont étudié Gainsborough, estiment que ce tableau a été peint, non en 1779, mais en 1770, et que *l'Enfant bleu* a motivé l'opinion de Sir Joshua Reynolds, au lieu d'avoir été peint pour la réfuter. Ce tableau est loin d'être le seul dans lequel Gainsborough a montré une préférence pour le bleu. Le même ton domine dans son *Master Edward Gardiner*, exécuté vers 1767, dans son *Honorable Edward Bouverie*, dans son *Lord Archibald Hamilton*, dans son *Honorable Anne Duncombe* et dans sa *Lady Sheffield*. *L'Enfant bleu* est un triomphe de maîtrise et de dextérité; mais cela n'en constitue pas le charme principal; il est encore une étude de caractère presque aussi pénétrante et profonde qu'un portrait de Rembrandt ou de Dürer. Cet enfant intelli-



Cliché Braun, Clément & Cie.

TH. GAINSBOROUGH. — THE BLUE BOY

*(Collection du duc de Westminster)*

gent et gracieux a une physionomie pleine d'*humour* et de curiosité — d'un *humour* qui n'exclut pas le sérieux, et d'une curiosité qui, n'étant ni vulgaire, ni timide, est une des qualités essentielles d'un esprit jeune et sain.

La troisième des grandes œuvres de l'école anglaise que renferme Grosvenor House est le portrait de *Mrs. Siddons en muse tragique*, par Sir Joshua Reynolds, peint en 1784, à l'époque où l'actrice était dans sa vingt-huitième année. Elle est représentée assise sur une espèce de trône, au milieu d'une nuée. Le Remords et la Pitié se tiennent derrière elle. Ce tableau est conçu dans une gamme de couleurs fort simple, où dominent le brun et le jaune. Le dessin et la composition dénotent incontestablement l'influence de Michel-Ange. Au point de vue artistique, la *Mrs. Siddons* de Sir Joshua procède directement des prophètes et des sibylles de la chapelle Sixtine. En outre, comme le dit Sir Walter Armstrong, ce tableau « est la seule œuvre importante et entièrement réussie de Sir Joshua Reynolds où il ait appliqué littéralement ses théories sur le grand style ». Dans son quatrième *Discours*, il avait dit à ses élèves comment ils pourraient donner à leurs œuvres « un air de grandeur ». « Il faut éviter tout effet de lumière insignifiant ou artificiel et tout excès de variété de tons; le calme et la simplicité doivent régner dans l'œuvre tout entière, et l'on y arrive en grande partie par un coloris large, uniforme et simple. » Cet enseignement, Reynolds, d'ordinaire, ne le mettait pas en pratique. Mais, dans sa *Mrs. Siddons*, le maître unit, au moins une fois, le précepte à l'exemple, et le résultat démontre qu'une peinture de grand style peut être exécutée d'après sa formule par un artiste de génie.

* * *

Des paysages de Claude, des portraits de Rembrandt et de Velasquez, de Gainsborough et de Reynolds, voilà les œuvres qui donnent à la collection de Grosvenor House son caractère particulier. De toutes ces œuvres, il n'en est pas qui aient pour nous plus d'attrait que les tableaux de Claude. Comme dans les œuvres des peintres de l'école d'Ombrie, le ciel y est infini; en les contemplant, il semble qu'on échappe à la vulgarité, à la cohue, à la laideur de la vie urbaine moderne. A ceux qui prétendent que ce ciel est irréel et éphémère, nous répondrons qu'il est aussi réel et durable que n'importe laquelle des Arcadies connues. Et ceux là seuls qui n'ont pas conscience de l'horreur de la Réalité pourraient avoir la cruauté de priver la pauvre humanité de ses rêves, de ses consolations et de ses illusions.

LANGTON-DOUGLAS.



*Cliché Braun, Clément & Cie.*

P.-P. RUBENS. — LES QUATRE ÉVANGÉLISTES

*(Collection du duc de Westminster)*



Cliché Braun, Clément & Cie.

JOSHUA REYNOLDS. — PORTRAIT DE MRS. SIDDONS
*(Collection du duc de Westminster)*

# TRIBUNE DES ARTS

## Sur les Primitifs français

*Dans le débat qui s'ouvre dans cette Revue sur les* Primitifs français, *la Direction entend conserver une entière impartialité, et n'intervenir que pour le modérer et le contenir dans des formes courtoises : Si elle l'a ajourné, ce fut pour éviter qu'il perdît son caractère impersonnel et scientifique. On peut croire qu'à présent la violence des contradictions s'est atténuée, et comme les communications qui nous arrivent de tous côtés nous prouvent à quel point nos abonnés s'intéressent à ces problèmes, nous ne croyons pas devoir retarder plus longtemps une polémique qu'a rendue plus nécessaire encore l'article de M. Jean Guiffrey sur le* Retable du Parlement de Paris, *paru dans le numéro* 35 *des* Arts. *Nous insérons donc, en laissant à l'auteur la responsabilité entière de ses assertions historiques et artistiques, la lettre suivante qui a au moins l'intérêt de porter de nouveau l'attention sur l'attribution à Van Eyck de la* Vierge au Donateur *du Musée du Louvre. Nous n'ignorons pas que cette question fut déjà débattue, mais par des arguments différents. Nous sommes obligés d'ajourner au prochain numéro d'autres communications non moins intéressantes et plus générales. Mais on ne perdra rien pour attendre.*

*Nous tenons à le répéter : chacun est ici pour son compte. Toutes les communications que nous accueillons, qu'elles soient signées ou que leurs auteurs aient gardé l'anonymat devant le public, émanent de personnalités qui, par leurs études, ont acquis ou cru acquérir une compétence en ces matières fort nouvelles et sur qui bien des rêveries demeurent possibles.*

N. D. L. R.

## L'Auteur et les Personnages

### DU TABLEAU DÉNOMMÉ

### Le Retable du Parlement

Lors de la dernière exposition, à Paris, des Primitifs français, pendant les mois d'été de l'année 1904, on a beaucoup remarqué un retable, qui, depuis lors, a été revendiqué par le Musée du Louvre et est entré récemment dans ce Musée.

*Les Arts* ont publié, dans leur numéro 35, une reproduction de ce retable qui a été baptisé : Retable du Parlement de Paris.

A propos de cette œuvre, on a beaucoup discuté : d'abord sur l'auteur du retable, en qui les uns ont voulu voir un peintre français, tandis que d'autres tenaient l'auteur pour un étranger. Je crois l'auteur du retable Français.

On n'a pas moins discuté sur les personnages représentés dans cette œuvre d'une importance capitale pour l'histoire française. La pancarte mise au bas du retable du Parlement indique que les personnages représentés là sont : d'une part, saint Louis et saint Jean-Baptiste, d'autre part : Charlemagne et saint Denis.

Ces attributions ne me paraissent pas exactes, et je vais essayer d'expliquer pourquoi.

L'auteur du retable est un peintre français. Il me paraît être l'auteur d'un autre tableau (attribué à tort, selon moi, à Jean Van Eyck) *la Vierge au Donateur*, exposé pendant longtemps dans le Salon carré du Louvre, maintenant placé dans la salle Van Eyck et attribué à Van Eyck.

Si l'on regarde attentivement cette *Vierge au Donateur*, les personnages qui sont au second plan, regardant vers le paysage, on y retrouvera l'un des personnages du fond du retable du Parlement de Paris, celui qui, vêtu d'un habit rouge court à manches bouffantes, tourne le dos au spectateur et regarde couler la rivière.

Les personnages représentés dans le retable du Parlement ne sont pas non plus ce qu'on a dit : ni le personnage placé à la droite du Père n'est saint Louis (il n'a, ni dans le visage ni dans l'attitude rien de saint Louis), ni le personnage fleurdelisé aussi, placé, un glaive en main, à la gauche du Père, n'est Charlemagne. Ces personnages sont bien deux rois de France, mais ils ne se nomment ni Louis, ni Charlemagne. Il n'est pas très difficile de le prouver.

Et d'abord, parlons des questions de vraisemblance. Comment un roi de France, en 1471 — c'est la date approximative où l'on dit que le retable fut peint — eût-il autorisé un peintre, assurément l'un des plus grands du royaume, un peintre travaillant pour le Parlement de Paris, à représenter Charlemagne à la gauche du Père Eternel? Dans quel but, ce roi de France aurait-il autorisé une semblable représentation qui aurait tendu à déconsidérer, aux yeux de tous, l'un des vénérables ancêtres de la monarchie française,

L'Empereur à la barbe florie.

Cela ne peut pas se soutenir avec vraisemblance un seul instant. Jamais un historien français ne considérera cette attribution comme vraisemblable pendant une seule minute. Ce n'est pas sur des fantaisies et des imaginations que travaillait un peintre d'État, comme l'auteur du retable, ni en 1430, ni en 1437, ni à aucune autre de ces époques éloignées.

Stendhal, dont on néglige trop le rare bon sens et les vastes connaissances d'histoire, a pourtant émis, sur ces choses du passé, des indications définitives dont il fait bon de se souvenir quelquefois. Stendhal a dit que, dans ces temps anciens, les artistes ne mentaient pas, et qu'ils n'ont jamais songé à altérer la vérité, ni à peindre leurs imaginations ou fantaisies.

Ces peintres étaient d'admirables, de fidèles copistes des modèles qu'ils avaient sous les yeux, d'une réalité plus ou moins poétique, plus ou moins belle, mais toujours rendue très sincèrement. Que se proposait donc l'auteur du retable du Parlement de Paris? De représenter pour ce Parlement les plus grands personnages de l'État, les deux rois de France d'alors, l'un (à la gauche du Père) le roi franco-anglais Henri V, l'autre (à la droite du Père) le jeune roi de France d'alors : Charles VII sacré à Reims, sous les yeux de Jeanne d'Arc, le 17 juillet 1429.

Le roi Charles VII, régent depuis 1418, ayant été sacré à Reims, le 17 juillet 1429, il était tout naturel qu'il se fît peindre en son habit du sacre de 1429, et qu'il choisît, pour le peindre, celui qu'il considérait comme le plus exact et en même temps le plus religieux peintre de son époque, le peintre du roi de France, le Tourangeau Jean Fouquet.

C'est ce que fit le roi de France, et c'est ainsi qu'a fait le roi Charles X quand il a commandé son portrait, en habit de sacre, à Ingres.

Le roi représenté à la droite du Père Éternel, en 1429 ou en 1430, est donc tout simplement le roi de France d'alors, le jeune Charles VII, celui qui vient de respirer à Reims, pendant son sacre, la fumée de l'encens qu'a respirée aussi Jeanne d'Arc.

Il n'est même pas très difficile de discerner les traits du roi bien reconnaissables, aujourd'hui que bien des fac-similés existent du Charles VII à genoux, entouré de sa garde écossaise, aujourd'hui que le Musée du Louvre a réuni dans la même salle des Primitifs français et qu'il a mis face à face le Charles VII de 1429 ou 1437 (retable du Parlement de Paris, peint par Jean Fouquet) et le Charles VII du même Fouquet, le Charles VII de l'an 1450

(le très victorieux roi de France Charles septième) qui lui fait face (1).

Toutes les données propres à éclaircir le problème seraient sous nos yeux, à la portée de tous, si l'on plaçait dans la même salle *la Vierge au Donateur* (attribuée à tort à Jean Van Eyck).

Il suffit pour retrouver l'image du roi de France de 1437 de regarder dans son cadre, en robe courte de couleur rouge, le Charles VII de Fouquet, puis le Charles VII de Jean Fouquet (dans le retable du Parlement de Paris).



JEAN VAN EYCK. — LA VIERGE AU DONATEUR
*(Musée du Louvre)*

Ils sont identiques, et sous l'empâtement qu'ont produit la fatigue, les années, les soucis, la guerre pour la défense du royaume, on retrouve aisément l'homme encore jeune, alerte, et si noble en son attitude paisible, en son costume fleurdelisé de roi de France, qu'a peint Jean Fouquet, en 1430 ou 1432.

Tout ce qui entoure le roi pacifique, en son habit bleu brodé de fleurs de lis d'or : la Seine que l'on voit couler au pied de l'ancien Louvre, fidèlement portraituré: derrière le roi actuel, en 1430 ou 1432, la demeure du Par-

(1) Pour la reproduction de ce tableau, voir *les Arts :* Exposition des Primitifs français, nº 28, p. 10.

lement telle qu'elle était à cette date, personnages arrêtés sur le quai, du côté de l'hôtel de Nesle, représentation exacte à cette époque de la ville de Paris, collines qui forment, au fond, l'enceinte de la ville, tout est fidèle, tout est un portrait véridique. Ce n'est pas un menteur que le Tourangeau Jean Fouquet. Pourquoi l'œuvre, certainement peinte en France, fut-elle commandée à Jean Fouquet, et non à un autre? Il est assez facile de l'expliquer.

Jean Fouquet avait, en 1429, la fonction qu'avait, en 1825, le maître Ingres. Jean Fouquet était le peintre du roi de France.

C'est comme tel qu'il fut élu pour peindre ce retable du Parlement.

C'est plus qu'une œuvre de peinture ordinaire, c'est une peinture d'État, une peinture significative et démonstrative. Car, le Parlement rentra à Paris en 1437.

Le personnage placé en face du roi fleurdelisé Charles VII est saint Jean. Ce saint Jean montre un passage de la Bible ou de l'Évangile sur lequel est l'Agneau. Le geste de saint Jean, qui désigne le livre, est autoritaire et presque menaçant. Il a l'air de donner une leçon au roi, ou tout au moins un conseil impérieux. Et le roi de France, Charles VII, a l'air de dire : « Ce n'est pas ma faute si je fais la guerre. » Il a, comme on peut le remarquer, un geste d'excuse ou d'acquiescement.

Autour de lui, la Seine coule au pied du Louvre paisible; tout rit, tout a l'air heureux. Les plantes de la paix, les plantes utiles et salutaires croissent de toute part, celles que Rabelais célèbre au chapitre IV du livre III : « Cérès chargée de blés, Bacchus de vins, Flora de fleurs, Pomone de fruits ». C'est le

Plaisant pays de France

qu'a chanté plus tard Marie Stuart.

Au contraire, de l'autre côté, à la gauche du Père Éternel, sont les maudits. On ne voit sur le côté gauche du Père (à la droite du spectateur) que prisons, gibets, bourreau d'État en costume de sa fonction, juges en train d'assister, sur une colline, à des supplices.

Du côté gauche du Père est celui qui « angarie » les peuples, comme disait un mot de la vieille France, celui qui les torture, qui les fait pendre, tenailler. C'est le mauvais roi qui a toujours l'épée à la main. C'est le roi inique, le *Demoboron* ou le « mangeur de peuple ».

Nul doute encore que son portrait ne soit le portrait très exact et très ressemblant de l'ennemi le plus redoutable de la France à cette époque, du roi d'Angleterre qui prétendait aussi être roi de France, du roi Henri V, qui mourut en France, à Vincennes, en 1422, à trente-six ans; Henri V laissait un fils, ce Henri VI que les Anglais firent venir jeune à Paris, et qu'ils y couronnèrent d'une double couronne dans l'église cathédrale, le 27 novembre 1431.

Le tableau peint par Jean Fouquet put être peint après cette cérémonie anglaise du 27 novembre 1431, car, le tableau d'une signification vengeresse est une protestation solennelle, éclatante contre cet acte. Je crois qu'il fut peint, en 1437, pour la rentrée du Parlement.

Aux pieds de Henri V, âgé de trente-six ans, portant le globe du monde en main, Jean Fouquet peint, allégoriquement, la tête d'un saint décapité; ce tableau est prophétique, car, on sait que Henri VI ou Henri de Windsor fut enfermé à la Tour, et égorgé par le duc de Gloucester, en 1471, à cinquante-deux ans. Quand on s'est assuré, d'après les portraits authentiques, que le second roi fleurdelisé placé à la gauche du Père est bien Henri V, roi d'Angleterre et de France, mort à Vincennes, en 1422, on relit avec intérêt ce qu'Émile Montégut a dit de ce roi dans l'avertissement qui précède sa traduction du *Henri V* de Shakespeare. Émile Montégut dit :

« ... Dès le début du règne de Henri V, les projets de réforme furent remis sur le tapis, et ce fut pour en détourner l'attention que Chichele, âme en cette circonstance du clergé d'Angleterre, conseilla au roi Henri la campagne de France. Henri V avait pour son père usurpateur une nuance de mépris et quand il fut roi pour son propre compte il eut peur que l'expiation ne s'arrêtât pas à son prédécesseur, mais qu'elle retombât sur lui et sur les siens. Pour détourner la colère de Dieu, il institua une sorte de culte à la mémoire de Richard.

« ... Tout n'était pas momerie dans ces craintes; il y avait une profonde intuition des redoutables effets de l'injustice. La malédiction de Dieu, comme apaisée par les prières du héros, sauta, en effet, une génération; mais alors elle consuma jusqu'au dernier homme, la maison de Lancastre, par l'effroyable incendie de la guerre des Deux Roses. »

C'est exactement ce qu'a voulu montrer, en peignant Henri V parallèlement à Charles VII roi de France, l'auteur du retable baptisé : le retable du Parlement. D'un côté, le roi inique; de l'autre, le roi qui pardonne lorsqu'il rentre à Paris avec le Parlement, en 1437.

Du côté du roi inique (Henri V d'Angleterre, le roi d'Angleterre et de France de 1422), le peintre a accumulé *ad probandum* comme l'on faisait alors tout ce que l'on peut imaginer dans un si petit espace de supplices, d'iniquités, de prisons ou geôles. C'est le côté des Violents en face des Doux, et en opposition avec eux. Les doux sont autour de Charles VII, le vrai roi de France, celui qui croit à la parole de saint Jean, celui qui est à la droite du Père, et qui, dès qu'il rentre à Paris, en 1437, grâce à Michel Lallier, pardonne et fait acte de clémence.

Chacun sait ce qui arriva de 1436 à 1450, et qu'en 1450 la victoire fut accordée au vrai roi de France, Charles VII, sur l'usurpateur anglais Henri VI le tortionnaire, et que l'Anglais fut chassé de France grâce à

> ... Jehanne, la bonne Lorraine
> Qu'Anglais bruslèrent à Rouen.
>
> (François Villon.)

*Et nunc, reges, erudimini. Intelligite qui judicatis terram.*

« Et maintenant, rois, comprenez. Instruisez-vous, vous qui jugez la terre. » C'était cela que disait et que dit encore, à qui sait l'interpréter, ce beau retable du Parlement de Paris, œuvre infiniment précieuse comme relique d'histoire, comme témoignage de la croyance d'un peuple, si elle n'était pas d'autre part très précieuse comme œuvre d'un grand artiste encore incomplètement connu.

La commande de ce tableau fut certainement faite au peintre par ou pour le roi de France Charles VII. Le Parlement de Paris, après 1436, siégeait dans le palais du Louvre, que l'on voit peint derrière le roi. Le Parlement faisait œuvre de goût et œuvre de patriotisme reconnaissant en plaçant cet admirable tableau dans sa grand'salle.

C'était, et c'est encore une hautaine, une sévère leçon d'histoire donnée aux injustes et aux violents.

Si les portraits de Charles VII, roi de France, sont assez nombreux ceux du roi anglais-français, Henri V, ne sont pas rares. Les érudits anglais en retrouvent tous les jours. Même, on a, du roi Henri IV d'Angleterre, des portraits où l'on retrouve la coiffure rouge, de forme triangulaire, du Henri V du retable.

Même le portrait du petit chien du roi anglais, placé auprès de son maître, doit être d'une exactitude parfaite, d'une ressemblance irréprochable.

L'artiste qui a peint ce tableau est bien un artiste français qui, avant 1422, avait eu le loisir d'étudier Henri V, roi anglais sacré à Notre-Dame de Paris, et qui avait conservé de lui un ou plusieurs portraits en costume de sacre, d'une ressemblance parfaite.

***

Parmi les trois femmes qui pleurent au pied de la croix, l'une ne serait-elle pas Catherine de France, femme du roi anglais Henri V, mère de Henri VI, la Catherine dont Shakespeare a développé le caractère dans son drame sur Henri V?

Je le crois, sans encore oser l'affirmer faute de preuves.

Mais j'oubliais que Shakespeare lui-même est aujourd'hui traité d'auteur surfait par toute une École, et notamment par Léon Tolstoï.

C'est à faire douter de tout.

Avant qu'on conclue pour ou contre la vérité du personnage de Henri V dans Shakespeare, le tableau du Louvre est bon à consulter, à méditer.

AMÉDÉE PIGEON.

# Les Origines de la Peinture française

On se propose de donner dans ce qui suit, un état succinct et mis en ordre des origines de la peinture française. Ces origines n'ont encore donné lieu qu'à des articles spéciaux et isolés, ou à quelques compilations trop confuses dans leur abondance, pour être comprises et retenues. Au terme de tant de recherches et de travaux, dont tous n'ont pas été sans féconds résultats, on manque encore d'un corps d'histoire où se trouve rédigé pour l'usage du public, ce qu'ils contiennent de plus important. Le moment parait venu de le former, et de tirer de cette matière une instruction capable de se faire accueillir de tous les amis de l'art. Ce n'est pas que beaucoup de points ne demeurent encore obscurs à ceux qui veulent s'en informer. Mais cette obscurité, si épaisse par endroits, et qui n'achève qu'à peine de se lever sur les faits les plus importants, n'empêche pas d'arrêter assez de traits essentiels. Les faits certains ne sont pas si rares qu'on croit. A l'observateur impartial ils offrent de quoi asseoir un jugement quant au principal de cette histoire.

On ne doit pas oublier que tout ce qu'elle offre, a un aboutissement dans l'école de peinture française du XVII^e siècle. Cette école est justement célèbre. Quelques-uns des plus beaux génies de l'histoire des arts y sont contenus. Son prestige par eux alla si loin, qu'elle avait enfin conquis l'Europe. Ce fut l'avantage du XVIII^e siècle, héritier des magnifiques efforts dont s'illustra le règne de Louis XIV. Ces efforts commencent avec Vouet. On les trouve ensuite si bien suivis, que ce qui précède n'a pu manquer de faire l'effet d'un préambule, d'une introduction, où le siècle de la Renaissance a tenu longtemps toute la place.

Il faut joindre maintenant les siècles antérieurs, et grossir ces préliminaires de tout ce que la science moderne a découvert du Moyen Age. Par elle le champ du passé s'éclaire, par elle se corrige et se définit mainte idée vague ou inexacte, longtemps accueillie faute de mieux. Il s'agit, en peu de mots, de consigner ces idées, et de refaire avec le secours qu'elles donnent, la nécessaire histoire de ces commencements.

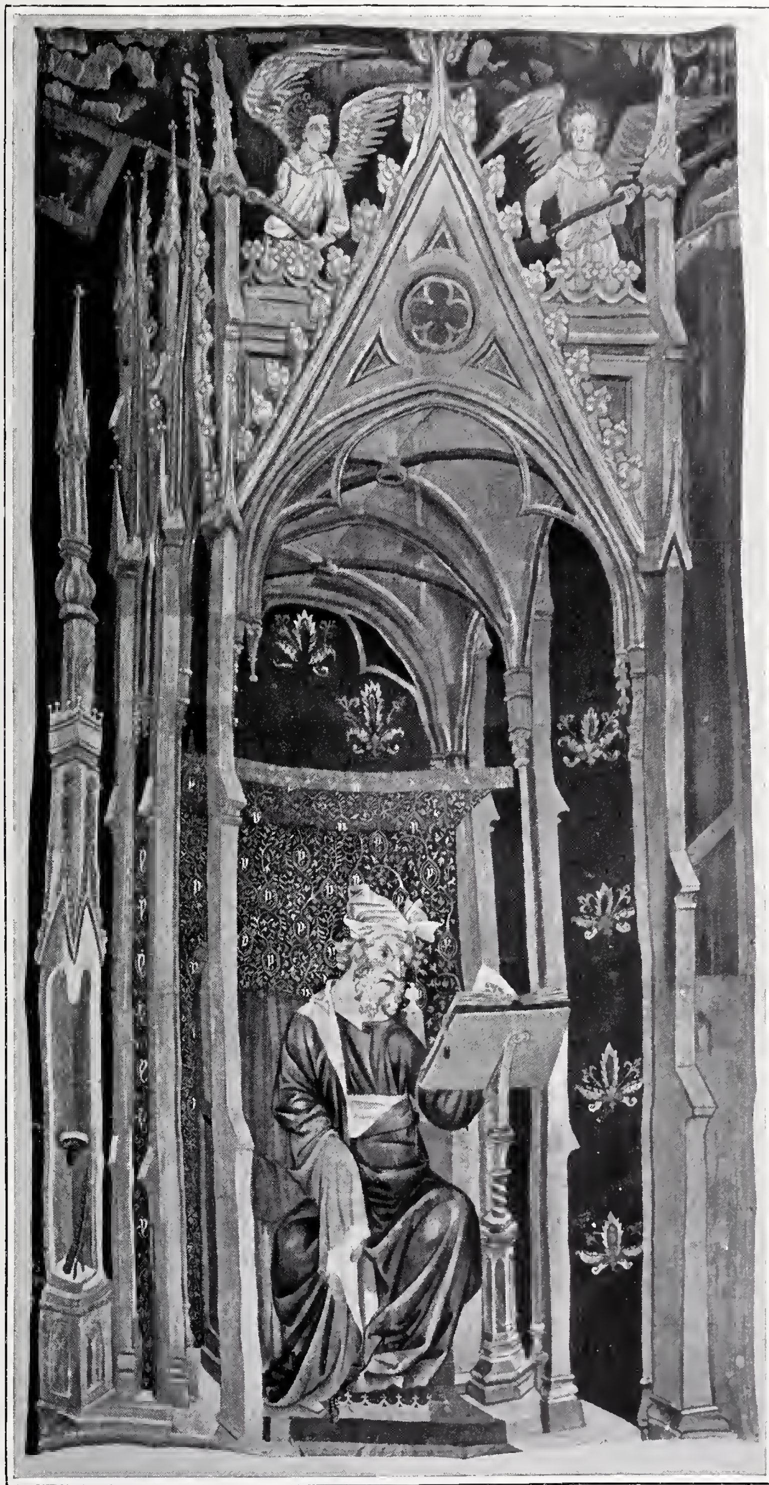


FIGURE DE PROPHÈTE
Tapisserie de l'Apocalypse tissée par Jean Bataille sur les dessins de Jean de Bruges (XIV^e siècle)
*Cathédrale d'Angers*

## 1^re PARTIE. — DES ORIGINES A LA MORT DU DUC DE BERRI

Les origines de la peinture française ne doivent pas être recherchées au delà du règne de Philippe le Bel.

Ce qui précède n'est fait que des antiques pratiques où s'immobilisa d'abord le Moyen Age : effet d'un enseignement purement traditionnel, sans nul retour sur la nature et sur les modèles du passé. Du moins ce qu'on peut trouver de tel dans un album comme celui de Villard de Honnecourt, est-il parfaitement incapable de régénérer la peinture. Cet ouvrage célèbre ne présente pas un trait où l'imitation ne se montre serve de la plus froide abstraction et de la plus triviale routine. Inappréciable pour l'histoire de l'art, ce livre est daté d'avant 1250, approximativement d'après 1230. Il est contemporain de saint Louis. L'auteur, issu du Vermandois, était sujet du roi de France. Ce qu'on y découvre est à l'unisson de tous les autres ouvrages du temps : psautier de la reine Ingeburge à Chantilly, et de saint Louis au Cabinet des Estampes, vitraux, peintures murales comme celles de l'église de Montmorillon. Tous ces objets n'ont de prix que celui de la matière, parfois chère; ce que l'art y joint n'est que les derniers effets des traditions lointaines et momifiées de Rome, que nous nommons style byzantin.

L'Italie place au temps de Cimabue la fin de ce style chez elle. C'est la seconde moitié du XIII^e siècle, et, pour fixer par convention une date, l'année 1267, que la Madone de ce peintre fut portée en procession par le peuple, de son atelier à Sainte-Marie-Nouvelle, à laquelle elle était destinée.

Ce qui empêche de marquer en France précisément le temps d'un pareil changement, point d'origine de notre école, c'est moins l'incertitude du fait que l'extrême rareté des pièces qui permettent de le constater. Sous le règne de



Cliché Braun, Clément & Cie.

RICHARD II ROI D'ANGLETERRE ET PLUSIEURS SAINTS
Volet gauche de diptyque (XIVe siècle)
*Collection de Lord Pembroke*



Cliché Braun, Clément & Cie.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS AVEC LES ANGES
Volet droit de diptyque (XIV^e siècle)
*Collection de Lord Pembroke*

Cliché P. Sauvanaud.

LE BAISER DE JUDAS. — LA FLAGELLATION. — LE PORTEMENT DE CROIX
Fragment du Parement de Narbonne, grisaille sur soie (XIVe siècle)
*Musée du Louvre*

Philippe le Bel, les noms d'Étienne d'Auxerre et d'Évrard d'Orléans n'offrent jusqu'ici nulle prise à l'investigation. Le premier ne porte même pas le nom de peintre du roi, et l'on manque des preuves positives que le second ait été quelque chose de plus que peintre en bâtiment. Que si l'on recourt aux ouvrages anonymes, aux fresques de la cathédrale de Clermont, par exemple, à certaine Vierge au Donateur que des concordances datent d'environ 1312, on n'y constate nul amendement de la barbarie traditionnelle. Dans le domaine de la miniature, même ressemblance avec l'âge précédent. L'atelier d'Honoré et de Richard de Verdun, d'où l'on croit que sortit, en 1296, le Bréviaire de Philippe le Bel, ne produit rien que de conforme aux vieux psautiers de saint Louis. Mêmes visages grimaçants et disproportionnés, même dessin mécanique, même trait écrasé, même rehaut mince et cru, même coloris froid et brutal.

Le premier ouvrage où l'on voie poindre, tout noyé de pratiques anciennes, le commencement d'un art nouveau, est le livre des Miracles de saint Denis, quelquefois nommé Bible de Philippe le Long, parce qu'il fut écrit pour ce prince, probablement en 1317. On ne sait qui peignit ce manuscrit, mais la ressemblance qu'il présente avec une Bible heureusement signée, et datée de dix ans plus tard, permet de le rapporter à une école certaine. Jean Pucelle, et deux compagnons, Anciau de Sens et Jacques Macy, ont inscrit leurs noms sur celle-ci; noms naguère inconnus, auxquels il s'agit désormais, faute de mieux, de faire commencer l'école française. Les comptes mentionnent Macy depuis 1313, sous le nom de *Maciot enlumineur*. Quant à Pucelle, son nom jetait alors un éclat, attesté cinquante ans plus tard par le souvenir qu'en gardent les inventaires. On le voit, dès 1324, dessiner le sceau de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins. Avant 1328, sous Charles le Bel, il peint un livre d'oraisons pour la Reine.



LE PROPHÈTE JOËL
Miniature de la Bible de 1327, par Pucelle, Anciau et Macy
*Bibliothèque nationale (Paris)*



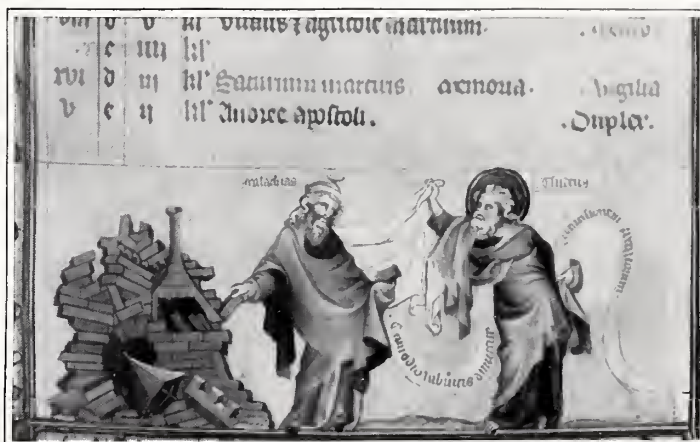
LA CRÉATION DU MONDE
Lettre initiale de la Bible de 1327, par Pucelle, Anciau et Macy
*Bibliothèque nationale (Paris)*

M. Delisle a fourni la preuve que ces artistes furent également auteurs, avec un quatrième du nom de Chevrier, du Bréviaire de Belleville, pièce excellente dans son genre et le premier en date des beaux ouvrages français. La différence avec la Bible est telle, et le progrès du style entre deux est si grand que, quelles que soient les apparences d'après lesquelles M. Delisle assigne la date extrême de 1343, on se résout à peine à reculer si loin l'exécution de ce bréviaire.

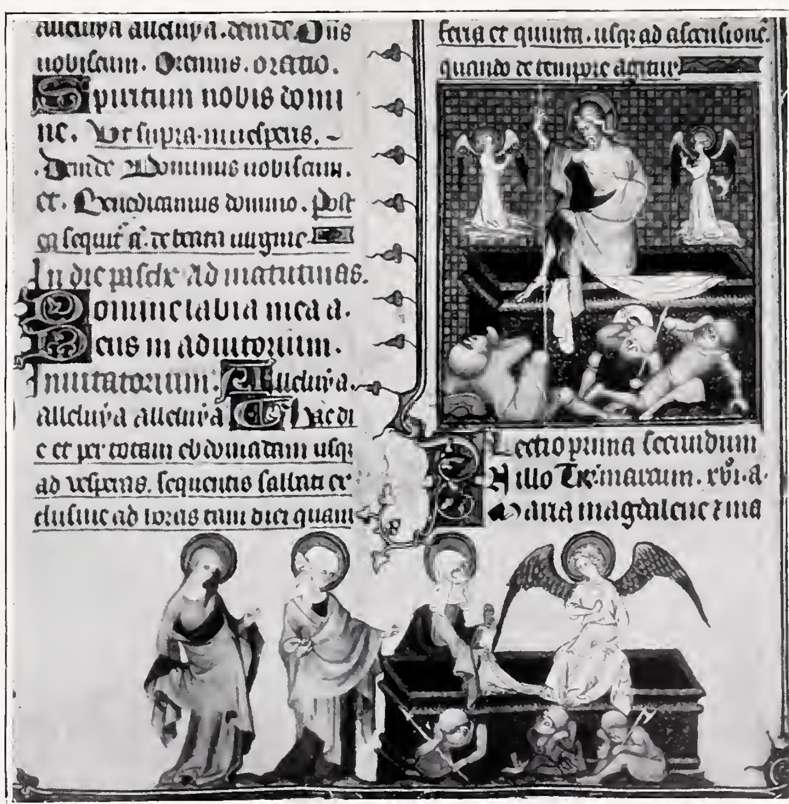
La cause de ce changement de style et de ce progrès chez nos miniaturistes, est attestée par ce style même. Il est incontestable que rien, dans les ouvrages nationaux plus anciens, n'y a la moindre ressemblance quant à la pratique de l'art. Plusieurs traits au contraire obligent de le rapprocher de celui que Giotto et ses élèves pratiquaient depuis trente ans en Italie, fruit de l'étude renouvelée de l'antique et de la nature. Un goût de draperie large et tombante, des chevelures ondulées sur les tempes, de longues barbes soigneusement bouclées, une symétrie et une proportion des visages d'où vient à ces petites peintures un air de dignité inconnu jusqu'alors, l'exécution fondue et le coloris léger, attestent la parenté de Florence avec notre école commençante. Il est vrai que celle de



L'ANCIENNE ET LA NOUVELLE LOI
Miniature du Bréviaire de Belleville, par Pucelle, Anciau, Macy et Chevrier (XIVe siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*



L'ANCIENNE ET LA NOUVELLE LOI
Le Prophète baille à l'Apôtre une prophétie enveloppée ; l'Apôtre la découvre et en fait un article.
Miniature du Bréviaire de Belleville, par Pucelle, Ancian, Macy et Chevrier (XIVe siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*



LA RÉSURRECTION
Miniature du Bréviaire de Belleville, par Pucelle, Anciau, Macy et Chevrier (XIVe siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*



Photo Alexandre (Bruxelles).

JEAN DUC DE BERRI ACCOMPAGNÉ DE SES SAINTS PATRONS
Miniature des Belles Heures du duc de Berri, par Jacquemart de Hesdin (XIVe siècle)
*Bibliothèque royale (Bruxelles)*



Photo Alexandre (Bruxelles).

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

Miniature des Belles Heures du duc de Berri, par Jacquemart de Hesdin (XIVe siècle)

*Bibliothèque royale (Bruxelles)*



FIGURE DE PROPHÈTE
Miniature du Psautier du duc de Berri, par Beauneveu (XIVe siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*



FIGURE DE PROPHÈTE
Miniature du Psautier du duc de Berri, par Beauneveu (XIVe siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*

Sienne s'y reconnait encore mieux, dans le pli diversifié des tuniques ondulantes et dans le contraste des attitudes. Comme on ne saurait, de deux écoles pareilles, douter que l'une enseigna l'autre, et qu'il n'y a pas moyen de rapporter cet honneur à la plus nouvellement née des deux, il faut bien convenir qu'en ceci les Français tinrent le rang de disciples de l'Italie.

De savoir comment cet enseignement se fit, sur quelles relations il s'établit, c'est une question que poseront ceux-là seuls qui ne soupçonnent pas la fréquence et la continuité des voyages d'alors. Elle était telle qu'on a peine à comprendre que notre pays ait même mis si longtemps à se pénétrer du nouveau style. Aussi bien, en la circonstance, les faits précis ne manquent pas. Je ne sais s'il faut compter pour beaucoup le séjour des peintres siennois en Avignon, où les papes établis dans cette ville (depuis 1309) les appelèrent. En ce temps de communications lentes, la région de Paris, où se tenait la cour, ne se trouva guère plus près d'Avignon que de l'Italie même, et ce qu'on eût tiré d'une part se laissait aussi bien tirer de l'autre. Mais un fait qu'il ne faut pas omettre, est l'engagement de trois peintres romains comme peintres du roi, sous Philippe le Bel. Les premiers à porter ce titre, on les voit depuis 1304 travailler de leur art au château de Poitiers. Peut-être un jour ce fait, mieux expliqué, fournira le commencement de l'histoire de la peinture dans notre pays. Ils se nommaient Philippe Rizuti, Jean son fils, et Nicolas Desmars ou Mars. Pendant vingt ans et sous quatre règnes, ils conservèrent la faveur royale, et ce long temps permet de leur supposer un rôle dans la diffusion de l'italianisme.

Sur la sollicitude des souverains se règle, dans l'histoire des vieilles monarchies, à peu près constamment la prospérité de l'art. Sans autre secours que ce qui précède, il est difficile de marquer quelle fut d'abord celle des rois de France. On n'en voit presque aucune à Philippe de Valois, et nous n'avons d'avis positif



JEAN DUC DE BERRI (1), PHILIPPE LE HARDI DUC DE BOURGOGNE (4)
ET QUATRE AUTRES SEIGNEURS REÇUS AU PARADIS PAR SAINT PIERRE
Miniature des Grandes Heures du duc de Berri, par Jacquemart de Hesdin (XIVe siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*

de presque pas un seul ouvrage que ce prince ait commandé.

Jean le Bon, n'étant encore que duc de Normandie, s'était attaché des peintres de miniature. A son nom se lie principalement le nom de Girard d'Orléans. Or on ne demanderait qu'à suivre, quant à ce dernier, l'opinion qui le tient pour grand peintre, s'il s'y trouvait quelque fondement palpable. Par malheur, depuis 1344 qu'il émerge à la lumière des textes, jusqu'en 1361 qu'il disparait, on ne le voit presque payé que de litières, pièces d'échiquier, mannequins d'essayage, fauteuils du roi, chaises de nécessité et autres basses besognes. L'abondance de pareilles mentions nous instruit du genre de services qu'un prince comme Jean le Bon attendait d'un peintre en titre, et de l'idée qu'il se faisait de cette fonction. Il faut y joindre la peinture en grisaille de quelques-uns de ces ajustements de messe nommés *chapelles quotidiennes* ou *de Carême*, dont le parement de Narbonne, au Louvre, offre un curieux échantillon.

En 1350, dès le début de son règne, le même roi Jean fit peindre son château de Vaudreuil, près Pont-de-l'Arche. Jean Coste y exécuta des scènes héroïques dans la galerie, et de dévotion dans la chapelle. De quel style elles étaient, c'est ce qu'on ne peut dire. Les peintures murales subsistantes de ce temps-là sont extrêmement rares dans nos contrées, et les



LES NOCES DE CANA
Miniature des Grandes Heures du duc de Berri, par Jacquemart de Hesdin (XIVe siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*



LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE
Miniature des Grandes Heures du duc de Berri, par Jacquemart de Hesdin (XIVe siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*

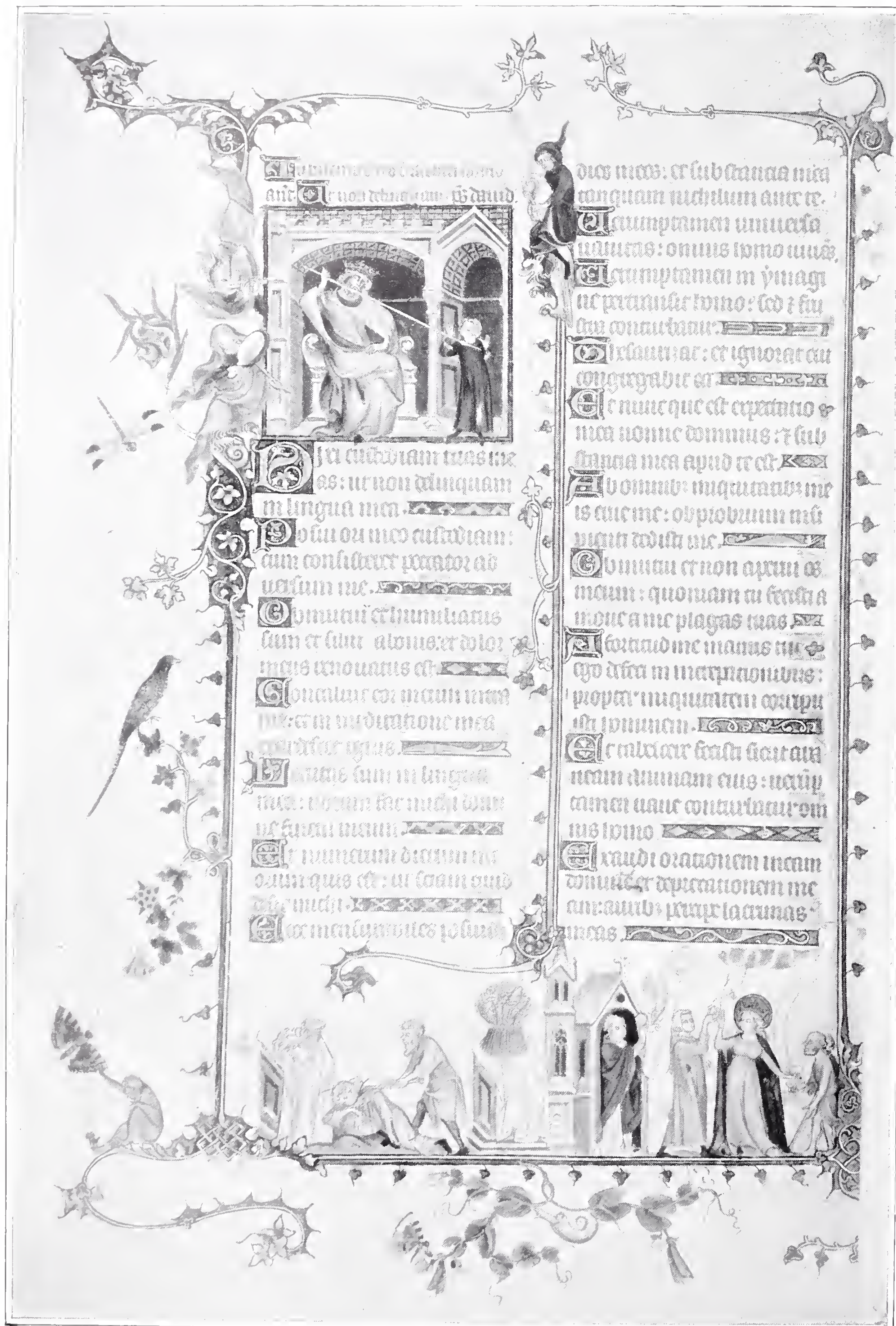
débris qu'on en propose sont sans date, et presque uniquement d'ornement. Dans cet embarras, on ne peut que se rejeter aux approximations que fournit le célèbre portrait du roi Jean, sur fond d'or, du Cabinet des Manuscrits de Paris.

Il en est peu de moins favorables. Quelque intérêt que l'on prenne à cette peinture à cause de son antiquité, comment y joindre la moindre estime d'un art à vrai dire tout barbare ? L'italianisme y perce, mais sans profit. Le contour n'y figure qu'une charge fade et grossière, tout modelé en est absent, ce qu'on voit du vêtement n'a pas de forme. Ainsi tout ce qu'on peut saisir de l'état des arts en France à cette époque, ne permet pas encore de parler d'une école, je dis autre que de miniature.

C'est de celle-ci qu'il s'agit de ne point quitter le fil.

Le goût que marqua Charles V pour les livres fournit la matière d'y revenir. On sait que la *librairie* (comme on disait alors) du Louvre eut tous les soins de ce monarque. Ils commencent avant son avènement, qui fut en 1364. Sa Bible historiale, son Bréviaire, ses Grandes Chroniques de France, les Voyages de Jean de Mandeville, tous manuscrits que conserve la Bibliothèque de Paris,

sont là pour en marquer l'effet. Il est vrai que ces ouvrages témoignent, chez le Roi, de plus de sollicitude que de vrai discernement. Le luxe qu'on voit à plusieurs y contraste avec une certaine infériorité de l'art. Remiet, dont le nom s'est retrouvé aux marges des Pèlerinages de Guillaume de Deguilleville, fournit en 1394 un exemple de ces enlumineurs. Chose à retenir, les artistes parisiens ne semblent pas avoir soutenu, dans cette seconde partie du siècle, l'honneur des exemples laissés par Pucelle et ses compagnons. Et s'il est vrai que l'école de miniature en France n'en maintint pas moins son renom, s'acheminant même à une apogée dont il n'y a pas d'exemple ailleurs, cela tient aux peintres issus de Flandre qui parurent alors à Paris, bientôt fameux par les ouvrages que le duc de Berri commandait.



DAVID DEVANT SAÜL
Miniature du Bréviaire de Belleville, par Pucelle, Anciau, Macy et Chevrier (XIVe siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*

Depuis un demi-siècle déjà, les Pays-Bas avaient commencé de jouer leur rôle dans le renouveau qui transformait les États du nord. Sous la comtesse Mahaud (morte en 1339), la province d'Artois s'illustre par de grands travaux d'art. Mandé par elle, Pierre de Bruxelles décore le château de Conflans-lès-Paris des sujets de l'histoire du comte Robert, son père. Comme pour attester de ce côté pareillement l'influence et le goût de l'Italie, nous voyons cette princesse acheter d'un marchand de Gand, plusieurs tableaux des maîtres de ce pays. Ce goût et cette influence sont encore mieux prouvés par le style des successeurs flamands de Pucelle.

On n'en compte pas moins de trois générations. La première est représentée par Jean Bondolf de Bruges, peintre en titre du roi Charles V au moins depuis 1368. Une miniature du musée Meermann-Westreenen de la Haye, où le Roi se montre recevant la présentation d'un ouvrage, révèle son style et ses talents. L'un et l'autre sont de sorte qu'on a pu supposer que l'école d'enluminure entretenue depuis par le duc de Berri, avait subsisté de ses exemples.

Pour ce dernier, depuis 1384, travaille Jacquemart de Hesdin, attiré pareillement des Pays-Bas, dans Bourges, où se tenait d'ordinaire la cour de ce prince. Il n'en fut pas en France, jusqu'à la Renaissance, de plus magnifique ni de plus favorable aux arts. L'effet de cette faveur s'étendait à toute chose. Grand bâtisseur autant qu'amateur délicat, on ne comptait pas au duc de Berri moins de dix-sept châteaux ou hôtels. Le



Cliché Giraudon.

L'HISTOIRE D'ADAM ET D'ÈVE

Miniature des Très Riches Heures du duc de Berri, par Paul, Jean et Armand de Limbourg

*Musée Condé (Chantilly)*

récit des travaux de tout genre qu'il ordonna, les inventaires de ce qu'il possédait, attestent chez ce frère de Charles V les aptitudes d'un vrai Mécène, égal à ceux que l'Italie produisit depuis en si grand nombre, le seul digne de ce nom qu'ait vu notre Moyen Age. Mais, de tous les arts qu'aima ce prince, nul ne ressentit sa protection plus que celui des manuscrits à peintures. Là fut le premier objet de ses soins, le trait qu'en faisant son histoire, la postérité ne se lasse pas d'admirer.

Jacquemart peignit pour lui ce qu'on nomme ses Grandes Heures, de la Bibliothèque de Paris, et les Belles Heures conservées à Bruxelles. Enfin Beauneveu de Valenciennes, avant tout connu comme sculpteur, et que Charles V d'abord employa à ce titre, passé depuis 1386 au service du duc de Berri, est l'auteur du Psautier de ce prince, au Cabinet des Manuscrits.

Tels sont les artistes que d'abord il importe de rassembler dans un tableau de l'art de miniature en France sur la fin du XIVe siècle.

A cette école, qu'il faut bien que nous nommions flamande, M. Courajod rapporte les commencements de ce qu'il assure avoir été le propre génie de la Renaissance, lequel ne fleurit en Italie qu'ensuite et par imitation. Mais il faut remarquer que les faits dont il appuie un si remarquable renversement de l'histoire, n'auraient jamais suffi à prouver son système, sans l'appoint de théories générales, et d'une métaphysique de l'art aussi frivole qu'éclatante. Tous les esprits rassis tiennent pour entreprise folle de rayer les noms de Giotto et d'Orcagna de l'histoire de la peinture moderne. Aussi bien, comment dissimuler que Florence et Sienne avaient façonné nos Flamands ? Cela est tout à fait incontestable. Les types giottesques emplissent leurs compositions, et maint endroit chez eux a plus de ressemblance aux Lorenzetti qu'à Pucelle. Il est vrai qu'ils y ont joint plusieurs insuffisances, et de sensibles difformités, qu'on aurait tort d'appeler des traits de naturalisme. Plus ambitieux, comme il parait, qu'on ne fut avant eux dans l'école, de style noble et de grands arrangements, il ne faut pas s'étonner que des fautes souvent grossières soient devenues chez eux le prix de cette difficile entreprise.

Au moins a-t-elle cet effet, que leur style ne convient pas moins à de grands ouvrages qu'à la décoration des livres, et l'on n'est pas surpris d'apprendre que Jean de Bruges avait dessiné des tapisseries. Celles de la cathédrale d'Angers, tissées en 1375 pour Louis d'Anjou, autre frère du roi, le furent en effet sur ses cartons. Sans doute Jean de Saint-Omer, aussi des Pays-Bas, qui décora vers le même temps, de tableaux le tombeau de la reine Jeanne d'Évreux, les avait peints de ce même style. Il s'imposa



Cliché Giraudon.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
Miniature des Très Riches Heures du duc de Berri, par Paul, Jean et Armand de Limbourg
*Musée Condé (Chantilly)*

depuis 1570 à tout ce qui s'exécute chez nous de grande dimension. Des tableaux comme ceux de MM. Weber et Cardon, exposés aux Primitifs français, de grandes pièces comme le parement de Narbonne, des dessins de vastes compositions comme le supposé Beauneveu du Louvre, le diptyque de Richard II, à Wilton-House, en reproduisent exactement la draperie abondante et flottante, les crânes élevés en dôme bordés de mèches ondoyantes, les doigts osseux, les attaches maigres, la recherche déjà récompensée, de dignité et d'élégance.

Faut-il chercher dans quelques-uns de ces ouvrages, l'œuvre de Jean d'Orléans, peintre comme Jean de Bruges, quoique à de moindres gages, de Charles V, fils du vieux Girard, dont on le voit surtout, dans les comptes, recommencer les vulgaires besognes? Quelques tableaux, mentionnés de sa main, n'en ouvrent pas moins pour lui un champ à l'hypothèse. Faut-il y chercher l'œuvre de Jean Granger et de Michel Salmon, peintres du duc de Berri, dont nous ne tenons guère que les noms? A qui, d'autre part, attribuer l'excellent portrait à l'aquarelle du duc Louis II d'Anjou, de notre Cabinet des Estampes, éclos quelques années plus tard, sous l'influence des miniatures?

Jean d'Orléans prolongea sa carrière fort avant sous le règne de Charles VI (commencé en 1380). Son fils François servit ce dernier roi, dont les comptes rapportent qu'il moula le visage pour la cérémonie des funérailles. Il avait fait aussi, en 1400, des cartons de tapisseries pour Isabeau de Bavière. Pour la même princesse encore travaille Colart de Laon, tantôt à des tableaux, tantôt à décorer des meubles.

Vers ce temps-là commence de briller, sous le patronage d'un quatrième fils du roi Jean, la fameuse école de Bourgogne. Deux raisons font qu'elle n'a point de place ici. C'est premièrement que,



Cliché Giraudon.

JÉSUS CONDUIT CHEZ CAÏPHE.
Miniature des Très Riches Heures du duc de Berri, par Paul, Jean et Armand de Limbourg
*Musée Condé (Chantilly)*

toute émanée des Pays-Bas, elle est même antérieure aux premiers princes français qui de Dijon régnèrent sur ces contrées. Jean de Hasselt, le plus ancien de leurs peintres, fut hérité par Philippe le Hardi du comte de Flandre Louis de Male, son beau-père. Ceux qui succédèrent dans cette charge, tous pareillement issus des Pays-Bas, Hainaut, Artois, Gueldre, Brabant ou Flandres, étrangers travaillant dans une cour étrangère, n'ont aucun titre à figurer dans une histoire de l'école française. Le plus célèbre est Jean Van Eyck, que personne ne songea jamais à mêler à cette histoire. Il n'y a pas plus de raison d'y mettre ceux qui précèdent. On ne trouvera donc ici que le nom et pour mémoire, d'un Jean de Beaumetz, d'un Brouderlam, d'un Malouel, d'un Bellechose, d'un Maisoncelle, dont la personne et les ouvrages, vrais préliminaires à l'histoire que nous a laissée Van Mander, ne ressortit à personne autre qu'aux historiens de l'art des Flandres.

Cependant le règne de Charles VI, ouvert comme florissait l'école de miniature dont il vient d'être parlé, ne devait pas finir sans avoir vu le plus magnifique triomphe de cet art. Une recrudescence d'influence italienne, que recueillait une troisième génération flamande, la prépara. Cette génération se compose de Jacques Cone et des trois frères Paul, Jean et Armand de Limbourg.

Le premier, dont on ne peut certifier d'ouvrages, s'impose à l'attention par le séjour qu'il fit en Italie, appelé à Milan pour le soin de la cathédrale, dont on requérait de lui les dessins. En 1398 cet artiste se trouvait à Paris. Il y revint au plus tard, en 1404, qu'on le trouve employé avec des compagnons, à peindre une Bible pour le duc de Bourgogne. On a pu sans invraisemblance reconnaître dans cet ouvrage la Bible déjà commencée par Paul et Jean de Limbourg pour Philippe le Hardi, dès 1402. Le nom de famille de ces derniers était Manuel ou Maluel. Toutefois l'âge que suppose le fait d'une telle commande, empêche de les tenir pour les neveux de Malouel, mentionnés cette année même comme de *jeunes enfants*.



Cliché Giraudon.

LE DUC DE BERRI A TABLE ENTRETENANT SES FAMILIERS (JANVIER)
Miniature des Très Riches Heures du duc de Berri, par Paul, Jean et Armand de Limbourg
*Musée Condé (Chantilly)*

On les trouve en 1411 au service du duc de Berri, avec leur troisième frère Armand, et dans des termes qui marquent une extrême faveur, en même temps que leur fortune faite. Il paraît qu'ils étaient à Paris en ce temps-là. Depuis, Paul s'établit à Bourges, où tout porte à croire qu'il mourut.

Or nous tenons, dans les ouvrages de Paul, de Jean et d'Armand de Limbourg, l'explication palpable de cette brillante fortune. Un ne leur est, il est vrai, qu'attribué mais sur des ressemblances évidentes de style : c'est une Bible de la Bibliothèque de Paris, que peut-être il conviendra de reconnaître pour celle que commanda aux deux premiers le duc de Bourgogne. Le degré de mérite qu'on y trouve cadre avec le temps de celle-ci, où l'on peut supposer que les trois frères n'avaient pas encore atteint leur plus grande habileté. Cette habileté se révèle au contraire tout entière dans les Très Riches Heures de Chantilly, peintes vers 1416 pour le duc de Berri, chef-d'œuvre reconnu de l'art d'enluminure.

Nous touchons à la fin de la carrière de ce prince. En ces dernières années, ne se contentant plus de ce que les ouvrages des Flamands véhiculaient d'italianisme, on voit qu'il avait remis la direction, tant de sa bibliothèque que de ses enluminures, à l'Italien Pierre de Vérone, enlumineur lui-même, sans doute ramené de Milan par Jacques Cone, qui l'avait connu dans cette ville. M. de Champeaux a remarqué ce que ce contact direct d'ouvriers de nation différente, adonnés des deux parts à la miniature, eut de résultats heureux. Les Italiens apprirent à peindre à gouache, comme il est attesté par des textes formels, tandis que les ouvriers qui travaillaient en France reçurent d'eux en échange, l'art des compositions grandes et bien ordonnées, que leur métier n'avait point connu.

C'est alors qu'on voit paraître aux inventaires, pour désigner certains manuscrits à peintures, la fameuse mention d'« ouvrage de Lombardie ». Elle était l'expression de ces ressources nouvelles, étalées dans les Très Riches Heures.



*Cliché Giraudon.*

LA CHASSE AU FAUCON (JUILLET)
Miniature des Très Riches Heures du duc de Berri, par Paul, Jean et Armand de Limbourg
*Musée Condé (Chantilly)*

Si les Limbourg avaient vu l'Italie, c'est ce qu'aucune preuve positive n'établit. Suffit qu'ils furent instruits pour cet ouvrage, par un homme qui en possédait les enseignements et les modèles. Ainsi se trouvèrent introduits dans un art, qui jusque-là ne dépassa que peu le niveau de Giotto et de Simon Martini, tous les progrès accomplis en un siècle par les grands peintres de Florence. Une fresque de Thaddée Gaddi, rigoureusement copiée, se reconnaît parmi ces miniatures. En vingt endroits le souvenir d'Orcagna se décèle. Des figures imitées de l'antique prennent place. Les édifices de Pise, de Florence et de Rome enrichissent plusieurs de ces tableaux. Dans un, des moines abyssins, que l'artiste en ce temps-là n'eût pu voir qu'à Venise, ajoutent leur présence imprévue.

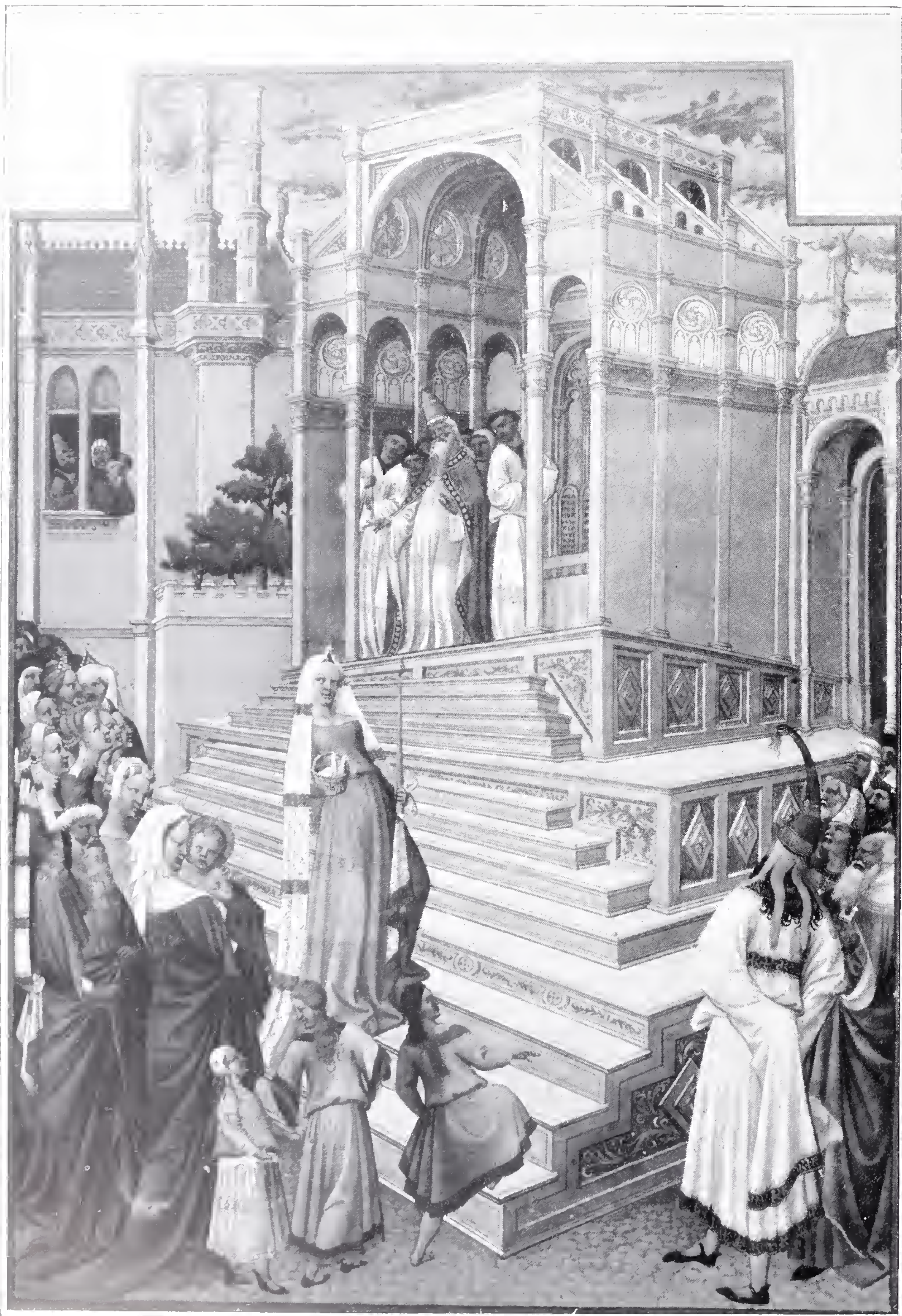
Près d'une érudition et d'une culture si belle, l'art qu'elle engendre se montre en perfection. A cinq cents ans de distance, l'admiration qui fit nommer Très Riches ces Heures dès leur naissance, se renouvelle chez nous. Jamais peut-être, dans la gaucherie qui demeure à tout ce qui précéda l'époque de la Renaissance, on ne vit plus de souplesse et de grâce unies à plus de majesté. Les pages d'un calendrier que vingt reproductions ont rendu populaire, y font l'introduction de cent tableaux exquis, dont se compose la vie de la Vierge et d'autres figurations bibliques. Une sveltesse de proportion, une mignardise du geste, rajeunissent dans ces compositions les antiques figures de Jacquemart de Hesdin, d'une manière tout à fait piquante. Dans quelques-unes, l'ajustement des cours, marié à des beautés de port et de visage, rivalise avec tout ce que l'Italie avait produit de plus séduisant en ce genre. Ailleurs la vigueur du dessin, la perfection des architectures, le beau fondu de l'exécution, composent un charme inégalé. Un échantillonnage brillant de vermillon, de vert-gai, d'azur fin, rehausse tous ces mérites d'un éclat sans pareil. C'est l'Angelico en petit, mais d'un dessin plus délicat, avec une représentation plus achevée de la nature. Et là-dessus, prestige presque inconnu jusque-là, des fonds de paysage ajoutent la beauté de leur lumière et l'enchantement de leur perspective fuyante.

Le duc de Berri mourut en 1416, que ce livre n'était pas encore tout à fait achevé. Paul ne devait lui survivre que de peu.

Déjà les Van Eyck vivent et pratiquent leur art. Encore seize ans, et le retable de l'Agneau ouvrira, pour les écoles du nord de l'Europe, une carrière entièrement nouvelle. La mort du prince et de son enlumineur mérite de figurer la fin de l'art ancien, tel que la France le vit fleurir sous les impulsions d'outre-monts. Il n'y avait pas moins d'un demi-siècle que les Flamands en étaient les maîtres.

*(A suivre.)*

L. DIMIER.



*Cliché Giraudon*

LA PRÉSENTATION DE JÉSUS AU TEMPLE

Miniature des Très Riches Heures du duc de Berri, par Paul, Jean et Armand de Limbourg, d'après Thaddée Gaddi

*Musée Condé (Chantilly)*

# Les Accroissements des Musées

## LA CONSOLE DE L'HOTEL DES INVALIDES

### AU MUSÉE DU LOUVRE

Les salles du Mobilier du xviiie siècle viennent de s'enrichir d'un des meubles de l'époque de Louis XV les plus beaux et les plus rares, qui est digne de la place d'honneur qui lui a été donnée aux côtés du bureau de Louis XV.

C'est une console de milieu de grande dimension en bois de chêne sculpté et ciré ; ce qui est une rareté parmi les consoles du xviiie siècle qui n'ont jamais, même lorsqu'elles ont conservé leur dorure ancienne, la couleur et l'éclat du chêne ciré.

Les quatre pieds contournés sont formés de faisceaux et de feuilles de palmier, autour desquels s'enroulent des serpents et des branches de laurier, et sont surmontés par des casques ouverts, couronnés de plumes. Au croisillon, quatre trophées de vases entourés de fleurs et de serpents se réunissent au centre pour supporter un grand trophée d'attributs guerriers, couronnés par un casque soutenu par une massue. La ceinture de la console est formée d'une frise très variée de rinceaux et de feuilles de palmier ; au centre de chaque face se trouve un cartouche ; ceux des deux grandes faces sont ailés.

Cette partie du meuble est la plus belle par sa variété et son élégance qui contrastent avec la partie inférieure d'une très belle exécution, mais d'une importance et d'une richesse exagérées. La ceinture supporte un superbe plateau, en brèche d'Alep, mouluré et chantourné suivant la forme de la console.

Nous ne connaissons pas l'artiste qui a fait ce meuble, car il ne porte ni signature, ni marque d'ébéniste. Les archives des Invalides ne possèdent aucun document qui puisse nous éclairer sur son origine et sur son auteur. Les attributs guerriers qui le décorent nous permettent de penser qu'il a été commandé et exécuté pour les Invalides, sous le règne de Louis XV, et il est probable que, depuis cette époque, il n'en est jamais sorti, étant donné l'état de conservation parfait dans lequel il se trouve. Pendant la Révolution, on a malheureusement gratté sur chacune des quatre faces les trois fleurs de lis qui ornaient le cartouche et la couronne qui le surmontait. Sans cet acte de vandalisme, la console nous serait parvenue absolument intacte.

Il semble étonnant qu'un meuble d'une si grande importance et d'une telle rareté n'ait pas été connu de ceux qui ont étudié le mobilier du xviiie siècle. Ni M. Molinier dans son *Histoire du Mobilier*, ni de Champeaux dans son livre sur le *Meuble* ne le mentionnent. C'est que, dans l'Hôtel des Invalides, il se trouvait dans une salle fermée — la salle des Gouverneurs — qui est cédée au Musée de l'Armée et qui doit être, un jour, ouverte au public. Si la console est aujourd'hui exposée au Louvre, c'est au ministre de la Guerre et au général commandant l'Hôtel des Invalides — M. le général Niox — que nous le devons.

CARLE DREYFUS.

---

## PORTRAIT DE FEMME

### AU MUSÉE DU LOUVRE

Dans le numéro 36 des *Arts*, nous avons publié une communication émanant d'un de nos correspondants, où, pour de simples raisons de calligraphie et sans qu'on eût à entrer dans aucun détail au sujet de la façon dont le tableau est peint, se trouvait mise formellement en doute l'authenticité du portrait de femme attribué à l'école française du xve siècle et désigné dans les catalogues comme ayant été acheté de M. Raimond Pelez le 30 mai 1846. Notre correspondant sollicitait l'avis de MM. les Conservateurs du Louvre, lesquels savent qu'ils sont toujours les bienvenus dans notre maison. Nous n'avons reçu d'eux aucun renseignement.

C'est déjà comme un désistement et nous l'acceptons comme tel. Le tableau n'a d'ailleurs pas été présenté à l'Exposition des Primitifs. Donc on s'en méfiait. Peut-être va-t-on jeter du lest? Sacrifier l'écriture pour conserver la peinture? Il faut bien conserver quelque chose — fût-ce ce Musée du Faux dont un de nos abonnés proposait jadis la création (no 14) et pour lequel on a déjà réuni au Louvre même (no 17), de si précieux objets de curiosité.

---

## LA VIERGE ET L'ENFANT (fresque)

### ATTRIBUÉE A MICHEL-ANGE

*Un correspondant de Londres nous adresse, en réponse à la question posée dans notre numéro 29 par un de nos abonnés de Milan, l'indication suivante :*

Dans le numéro 29 des *Arts*, « un Amateur », en vous écrivant au sujet d'un tableau attribué à Michel-Ange, dit se rappeler avoir vu une peinture pareille à Paris, en possession du sculpteur Triqueti, puis de sa fille, Madame Delessert, depuis Lee Childe.

Une dame anglaise, lectrice assidue des *Arts*, parente de Madame Lee Childe, m'écrit que le tableau dont parle votre abonné de Milan, appartient aujourd'hui à M. Henry Paul Harvey.

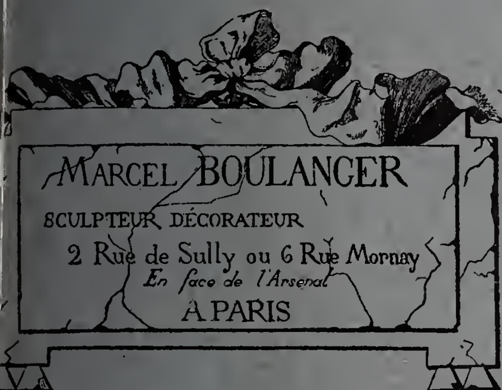
Veuillez agréer, etc.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.



Cliché Moreau frères.

LA CONSOLE DE L'HOTEL DES INVALIDES
*(Musée du Louvre)*



MARCEL BOULANGER
SCULPTEUR DÉCORATEUR
2 Rue de Sully ou 6 Rue Mornay
En face de l'Arsenal
A PARIS






ARTIBUS
PATRIIS

**LES ARTS.** — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

Conditions d'Abonnement : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

1905 Numéro spécial : La Porcelaine de Sèvres FÉVRIER. — N° 38

# LES ARTS

## REVUE MENSUELLE DES MUSÉES COLLECTIONS EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR GOUPIL & Cie ÉDITEURS IMPRIMEURS




MANZI, JOYANT & Cie ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

…e aux libraires : 24, Boulᵈ des Capucines, Paris. — Prix net : 3 fr. ; Étranger : 3 fr. 50



CABINET DE TRAVAIL EMPIRE DE M. EDMOND ROSTAND

La décoration et l'ameublement ont été dessinés et exécutés par M. J. MAUBERT, 28 *bis*, avenue de l'Opéra, Paris

LES ARTS

Nº 38 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Février 1905

# LA PORCELAINE DE SÈVRES



VITRINE

Cabarets. Cache-pot avec bouquets de fleurs de Sèvres. — Cache-pots provenant du Service de Madame Du Barry. — Assiettes, salières, théières, sucriers à décors variés sur fonds blancs et de couleurs. — Ancienne pâte tendre de Sèvres

*(Collection Chappey)*



TÊTE-A-TÊTE A DÉCOR DE GUIRLANDES DE FLEURS, NŒUDS DE RUBANS BLEUS EN RELIEF ET RINCEAUX D'OR
Ce cabaret, décoré par Noël en 1775, a été offert par le Roi à Madame Sophie la même année. — Ancienne pâte tendre de Sèvres

# LA PORCELAINE DE SÈVRES

## COLLECTION CHAPPEY



PLAQUE : L'AMOUR TENDANT SON ARC AU MILIEU DE BUISSONS DE ROSES
Ancienne pâte tendre de Sèvres. — Décor par Dodin (année 1765), cadre bronze doré
*(Collection Chappey)*

Pour un petit nombre de privilégiés, une époque, en France, fut par excellence celle de l'élégance, du luxe aimable, de la conversation, et de l'agrément social. D'autres furent plus glorieuses, plus mouvementées, plus intéressantes pour la nation ; nulle n'est comparable quant à la douceur de vivre. Et, comme l'art d'un temps est le reflet de ce temps, comme il en donne la substance morale avec la représentation physique, l'art décoratif du XVIII^e^ siècle est demeuré par excellence l'art social, — s'entend l'art qui convient à une société raffinée dans sa politesse, recherchée dans ses goûts, qui souhaite un décor analogue à sa façon de comprendre la vie et d'en jouir.

Pour la femme, qui y fut la souveraine véritable, les artistes du XVIII^e^ siècle se sont efforcés de créer un art digne d'elle, un art où elle trouvât le cadre congruent à sa beauté, un art qui ne fût point de palais, — quoiqu'ils s'entendissent à en construire, — mais plutôt de châteaux, d'hôtels, de petites-maisons, un art qui n'exigeât point pour se déployer des galeries comme la Galerie d'Apollon au Louvre ou à Saint-Cloud, ou la Galerie des Glaces à Versailles, mais qui tînt dans des salons, des boudoirs, des chambres à coucher, des « petits appartements », qui les rendît vraiment les temples de la divinité qu'on y adorait, qui, en s'adaptant aux goûts, aux habitudes, aux façons des fidèles, prêtât, pour les conversations aimables, des fauteuils contournés dont les coussins moelleux emboîtent agréablement tout le corps ; qui offrit au déploiement des charmes dolents de la femme, les chaises longues où la paresse se plaît, qui disposât pour les confidences, tous ces petits canapés, à médaillons, en gondole, en corbeille, à joue, quoi ! « canapés-confidents » où deux personnes ne tiennent qu'à condition qu'elles soient si sages ! En nul temps on ne chercha mieux



VITRINE
Groupes, pendule et statuettes ancien biscuit de Sèvres pâte tendre ; jardinières, tasses à décors variés, ancienne porcelaine dure de Sèvres
*(Collection Chappey)*

« les aises », on ne les servit avec plus de raffinement. Rien que sur les diverses sortes de tables servant pour les jeux, on ferait un traité ; et les tables à brelan, à quadrille, à tri, à reversi, à trictrac, les tables trou-madame y mériteraient chacune leur chapitre. Pénétrez dans un de ces salons : vos yeux s'égaient aux soies brochées ou aux tapisseries qui couvrent les meubles ; ils se reposent sur les tableaux tapissés aux Gobelins, à Beauvais ou à Aubusson, qui, encastrés dans des boiseries aux gracieuses sculptures dorées, prêtent aux murs une splendeur sans égale : ils jouent sur l'or des pendules, des candélabres, des chenets et des appliques, sur le laiteux des marbres des cheminées et des consoles, ils éprouvent des délices sans pareilles en leurs rapides voyages, mais il manquerait quelque chose à leur joie si, pour accrocher le regard, pour rompre la monotonie des ors, pour tacher agréablement le marbre des consoles, pour échauffer d'un ton vif le blanc d'une boiserie, pour jeter partout une note d'art précieux, il n'y avait la Porcelaine.



DEUX GRANDS VASES A ANSES
Fond bleu de roi à réserve de médaillons : marine et scènes de camp par Morin
Ancienne pâte tendre de Sèvres (Haut. : 0m,40 sans socle)
*(Collection Chappey)*



PAIRE DE VASES
Fond rose œil-de-perdrix — Décor d'oiseaux, monture en bronze ciselé et doré par Gouthière
Ancienne porcelaine dure de Sèvres (Haut. : 0m,61)
*(Collection Chappey)*

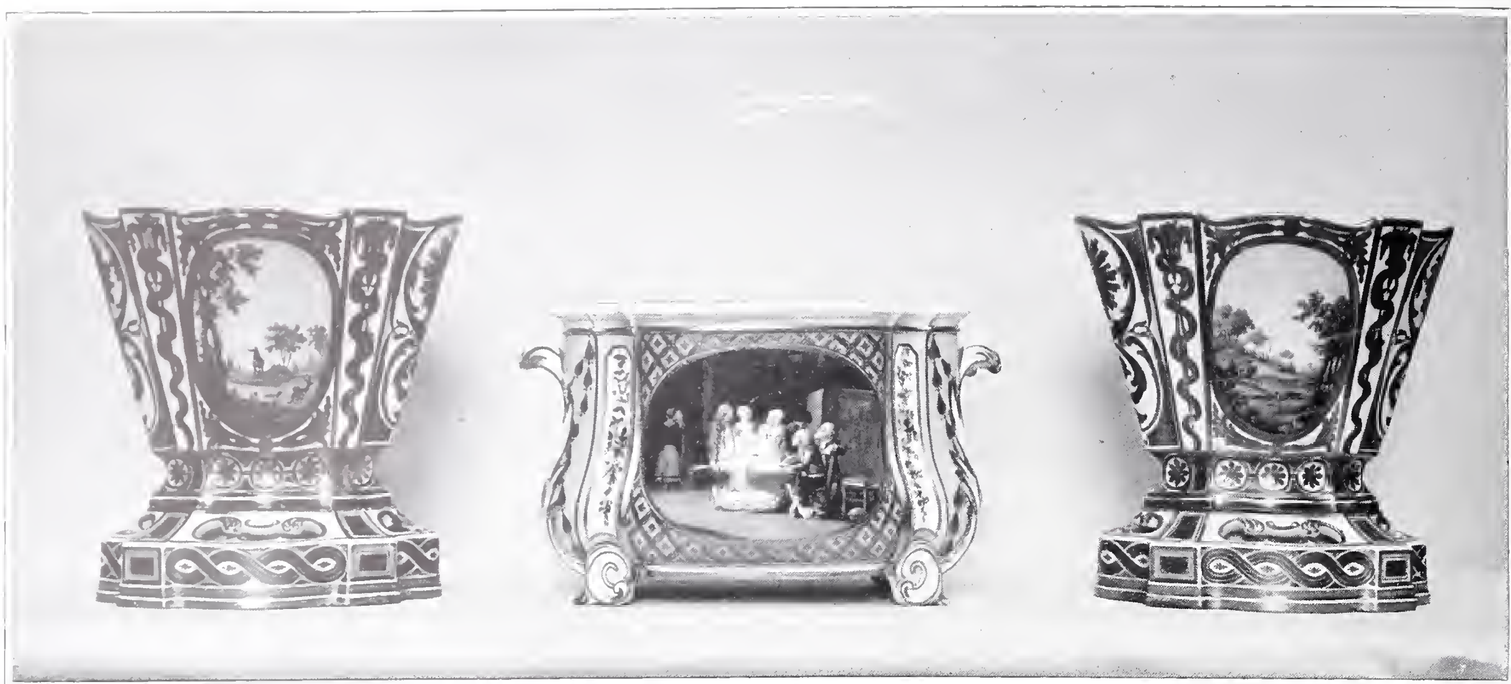
Elle paraît avec ce temps, la divine porcelaine de Sèvres, elle paraît pour tout conquérir, pour devenir la reine entre toutes, pour demeurer le plus précieux et le plus fragile témoignage de ce que la société la plus exquise a pu imaginer de plus délicat pour plaire à la femme la mieux aimée. Parée des couleurs les plus tendres et les plus seyantes ; ornée de médaillons où les plus grands artistes se plaisent à déployer leur talent ; décorée selon des imaginations à l'infini qui résument toute la période d'art et qui, par la matière, la forme, la composition, le dessin, la peinture, la monture, affirment l'étonnante habileté, le génie même des ouvriers du siècle, la Porcelaine — et c'est du sèvres bien sûr qu'il s'agit — porte en soi la lumière, elle éclaire comme d'une puissance interne tout ce qui l'approche, elle éblouit par un éclat qui lui est propre ; elle ne supporte point de voisinage, elle écrase tout du luxe de ses ors, du



VITRINE

Cabarets à fond rose Du Barry et à semis Pompadour, jardinières, bols, cafetière et tasses fond bleu turquin, tasses diverses à fonds de couleur

*(Collection Chappey)*



VASE ÉVENTAIL
Décor de rinceaux d'or
à réserve de médaillons paysages
Ancienne pâte dure de Sèvres

JARDINIÈRE
Fond bleu turquoise à réserve de médaillons
d'après Téniers
Ancienne pâte tendre de Sèvres
*(Collection Chappey)*

VASE ÉVENTAIL
Décor de rinceaux d'or
à réserve de médaillons paysages
Ancienne pâte dure de Sèvres

brillant de ses fleurs, de la splendeur de son décor, de l'harmonie de ses tons, surtout, par-dessus tout, de la crème inimitable de sa matière translucide. Telle elle est qu'il est impossible de la méconnaitre, quelque masque qu'elle mette, quelque vêtement qu'elle revête, quelque travestissement dont elle se couvre. Elle prend son bien où il lui plait et s'amuse à des imitations; mais les modèles qu'elle a copiés, elle les transforme et les sublime, demeurant, elle, l'inimitable. Elle ne se contente pas de régner dans les salons par ses vases, ses statuettes, ses cache-pots, ses jardinières, ses fleurs, elle étend sa domination sur le boudoir par ses tête-à-tête, ses solitaires et ses trembleuses, sur la salle à manger, où la vaisselle plate lui rend la place pour le dessert et le café ; sur le cabinet de toilette, où elle fournit les pots à eau, les pots à onguent, les boîtes à mouches, les pots à fard, tous les accessoires de la toilette, jusqu'aux plus intimes et aux plus secrets; elle s'insinue partout, et partout elle porte, avec la grâce dont il semble qu'elle soit pétrie, une sorte de solidité et d'assurance qui est propre à elle seule.

Cette impression qu'elle donne, alors que le moindre choc suffirait à la briser, est comme une vertu de race qui tient à la perfection de la mise en œuvre. Ses ors ne



CACHE-POT
Fond vert pomme à réserve de médaillons
Sujets militaires par Morin

JARDINIÈRE
Fond vert pomme à réserve de médaillons fleurs et fruits
Contenant un bouquet de fleurs de Sèvres décorées au naturel
*(Collection Chappey)*

CACHE-POT
Fond vert pomme à réserve de médaillons
Sujets militaires par Morin



VITRINE
Vases, cabarets, tasses, trembleuses, hanaps, salières, bourdalou à décors variés sur fond blanc et fonds de couleurs
Ancienne pâte tendre de Sèvres
*(Collection Chappey)*



CACHE-POT DE FORME CONTOURNÉE
Fond blanc à décor de guirlandes de fleurs
au chiffre de Mme Du Barry

JARDINIÈRE DE FORME QUADRILOBÉE
Fond de vannerie, entourage de fleurs de lis,
ornée d'un bouquet de fleurs de Sèvres décorées au naturel

CACHE-POT DE FORME CONTOURNÉE
Fond blanc à décor de guirlandes de fleurs
au chiffre de Mme Du Barry

*(Collection Chappey)*

sont point des ors étendus et lavés sous qui l'on sent le blanc qui reparait; ce sont des ors de métal; ils ont la robustesse et le gras du ciselé, ils ont la profondeur, l'unité d'une matière homogène. Ses blancs — par quel étonnant miracle! — ne papillotent ni ne se bigarrent; ils ne se nuisent ni ne luttent les uns contre les autres; ils se prêtent à tous les jeux, aussi bien à supporter toutes les couleurs et les plus vives et à leur servir de fonds, qu'à les faire valoir en en recevant eux-mêmes un éclat nouveau. Sont-ils blancs? Sans doute! Et, près des autres blancs, quelle puissance ont-ils pour tout écraser? Et, sur ces blancs, voici s'étendre la gamme des tons, voici ces roses, ces bleus, ces verts, ces jaunes, voici les bleus profonds qui, striés ou vermicelés d'or, sont comme des pierres précieuses; voici ces roses de fleur, ces verts



AIGUIÈRE ET SON PLATEAU
Fond blanc à décor de guirlandes de fleurs
Ancienne pâte tendre de Sèvres
*(Collection Chappey)*



VITRINE
Cabarets, grand plateau en Vincennes, jardinière à décors de Téniers sur fond bleu turquin, plaque, groupe et statuettes décorés au naturel, vases, tasses, jardinières, décors variés
Ancienne pâte tendre de Sèvres
*(Collection Chappey)*

pomme, ces jaunes, ces incomparables jaunes par qui tout un appartement s'éclaire.

Rien d'égal ni de comparable au monde, rien de plus précieux, car rien n'a moins résisté à ces tempêtes qui, de 1789 à 1900, se sont, à intervalles si rapprochés, abattus sur le pays qui produisit ces merveilles. A chaque révolution, à chaque émeute, pillage, sac et dévastation des palais, des châteaux et des hotels. La premiere joie des émeutiers, c'est de briser ces objets fragiles et charmants. On les jette par les fenêtres, on les brise à coups de talon, à coups de sabre, à coups de bâton. N'est-ce pas un jeu, le jeu de « casse-pot », et quelle plus belle occasion de s'y distraire que sur les sèvres royaux! Et non pas chez le Roi seul : princes et ducs, favorites et fermiers généraux, les gens de la cour qui émigrent et les gens d'argent qui se terrent ont aussi leurs porcelaines, et les détruire est un plaisir parce qu'elles sont belles, rares, précieuses et enviables. Les emporter compromettrait. Il y a des êtres timorés qui charbonnent sur les murs des « Mort aux voleurs! » et qui font comme ils ont dit; mais briser est civique, c'est l'acte généreux d'une âme violente qui déteste autant les tyrans que ce qu'ils touchent ou manient, qui rejette au néant avec une patriotique horreur tous les gages d'une corruption détestable. Et ainsi disparaissent ces divins chefs-d'œuvre, ceux-ci parce qu'ils portent des armoiries proscrites, ceux-là parce qu'ils sont chargés d'un chiffre détesté; les uns parce qu'ils reproduisent la figure d'un souverain, les autres parce qu'on y représenta quelque victoire de la tyrannie, tous parce qu'ils sont beaux et que détruire quelque part de la beauté, guillotiner des statues, crever des tableaux, mutiler des sculptures, brûler des monuments, saccager des maisons et briser des porcelaines, est l'acte instinctif par lequel la populace affirme d'abord sa liberté reconquise et proclame son droit à vivre.



VÉNUS ET L'AMOUR
Ancien biscuit de Sèvres, pâte tendre
*(Collection Chappey)*



GRAND VASE
Fond bleu de roi à anses de tores et de lauriers et culot godronné, doré
Médaillons : Vénus et l'Amour, par Dodin, et bouquets de fleurs
Ancienne pâte tendre de Sèvres (Haut. : 0m43 sans socle)
*(Collection Chappey)*

Et c'est pourquoi un étonnement vous prend lorsque l'on visite la collection formée par M. Chappey. Comment, au prix de quelles recherches, de quels voyages et de quels sacrifices est-il parvenu à réunir un pareil ensemble? Certaines manufactures étrangères ont, à bon droit, conservé des spécimens des objets précieux qu'elles avaient fabriqués et ont ainsi constitué des musées singulièrement complets et intéressants; mais, à Sèvres, l'on chercherait vainement, dans la manufacture, autre chose que des moules et des dessins; dans le Musée céramique, l'on ramassa à de médiocres frais toutes les poteries à pâte



VITRINE

Assiettes et tasses à décors de paysages, devises, marines, etc., sur fond blanc et de couleurs. — Vasque armoriée

Ancienne pâte tendre de Sèvres

*(Collection Chappey)*

tendre, à pâte dure opaque et à pâte dure translucide, les terres et les émaux de tous les temps et de tous les pays; terres cuites, poteries tendres lustrées, vernissées et émaillées, faïences fines, grès cérames, porcelaine dure ou chinoise, porcelaine tendre naturelle et artificielle, verres incolores, verres colorés dans la masse, verres colorés par application superficielle de couleurs vitrifiables; c'est une encyclopédie, aussi défectueuse, stérile et médiocre qu'une encyclopédie l'est d'ordinaire. D'après le plan d'organisation, tel qu'il avait été tracé par Brongniart et Riocreux, le Musée céramique devait renseigner sur tout, c'est pourquoi il n'apprend rien et, de Sèvres même, moins que rien. Si, grâce aux moules subsistants, les biscuits s'y trouvent représentés, la porcelaine tendre n'y paraît qu'en forme dérisoire : quatorze pièces des plus médiocres de porcelaine blanche, douze pièces en fonds divers dont plusieurs manquées, trente-deux pièces décorées, la plupart incomplètes, non terminées, postérieures à 1800 : assiettes, tasses sans soucoupes, cuvettes sans aiguières, pots à pommade ou coquetiers, c'est le déplorable bilan de ce que possédait le



VITRINE

Pièces de *forme* : soupière, aiguière, plateau, jardinières, cache-pots, assiettes et tasses à décors variés sur fond vert pomme et autres pièces de différents décors

Ancienne pâte tendre de Sèvres

*(Collection Chappey)*

Musée céramique au moment où Brongniart et Riocreux en ont publié la description méthodique. Depuis lors, sauf quelques legs, presque aucun accroissement. Cela serait une honte de plus si l'on était à les compter.

Ailleurs est-on plus heureux ? Au musée de Cluny, où est conservée une collection considérable de faïences, on trouve quelques porcelaines de la Chine, pas une pièce de Sèvres ; au Louvre, près des faïences de Henri II et de Bernard Palissy, nulle place pour le sèvres. Les palais sont plus vides encore que les musées : dans ceux-ci encore, par suite de legs et de dons particuliers, pourra s'égarer quelque produit de la Manufacture ; dans ceux-là,



VITRINE
Assiettes et tasses décors variés sur fond blanc et sur fonds de couleur
Ancienne pâte tendre de Sèvres
*(Collection Chappey)*

où rien ne subsiste d'antérieur à Napoléon Ier, qui les a restaurés et les a remeublés en entier, les administrateurs se sont donné pour tâche de ne rien introduire que de contemporain et de constamment renouveler par de pires horreurs ce qui déjà devait passer pour le sublime dans la laideur. On ne manque donc pas d'y rencontrer quantité de pièces fabriquées à Sèvres depuis 1805 jusqu'à nos jours. Certaines des anciennes sont belles parce qu'elles furent exécutées suivant un plan, qu'elles répondent à une théorie artistique, qu'elles témoignent d'un effort, au triple point



VITRINE
1. — Trois grands vases et deux brûle-parfums fond bleu de roi à décor de marines, Amours et sujet mythologique. Ancienne pâte tendre de Sèvres
2. — Série de tasses avec émaux de Cotteaux
3 et 4. — Série d'écuelles à fond de couleur et à décors variés. — 5. — Série de tasses de la période révolutionnaire et du Directoire
*(Collection Chappey)*

de vue de la matière qui est la porcelaine dure, de la forme qui souvent est intéressante, de la décoration surtout, où, malgré des essais parfois malencontreux, il est impossible de méconnaitre une recherche curieuse de fonds nouveaux, une application ingénieuse de métaux inusités, une habileté prodigieuse de la miniature. Cela peut déplaire, mais ne peut se confondre. Cela est d'un art peu sympathique, mais c'est un art officiel. Ces pièces, — celles uniquement qui datent de Napoléon et qui se rattachent à l'école napoléonienne, — sont dès à présent intéressantes ; elles le seront sûrement



VITRINE
Assiettes et tasses à décors variés sur fond blanc et sur fonds de couleur
Ancienne pâte tendre de Sèvres
*(Collection Chappey)*

davantage dans un siècle ou deux ; elles ont eu l'immense mérite de maintenir la renommée de la Manufacture jusqu'au moment où la fabrication est tombée à la barbarie des formes, des couleurs et même des matières ; mais elles ne sauraient, d'une façon quelconque, être opposées aux pièces exécutées à Sèvres, en pâte tendre, durant le XVIIIe siècle à peu près entier. Seules pourtant ces pièces en pâte dure ont trouvé place dans les palais qui subsistent après que les Tuileries, Saint-Cloud et Meudon ont été brûlés, puisque le principe, en matière de mobilier national, est d'utiliser ce qu'on fabrique dans les manufactures nationales et de ne rien acheter qui soit ancien. Devant le flot montant des hideurs invendables de l'Art nouveau, qu'il faudra bien quelque jour caser dans les palais, les pièces anciennes — celles qui ne sont que fêlées — disparaîtront quelque jour. On les vendra à l'une de ces ventes du Domaine dont les amis sont informés. La France, admirable productrice d'art, en est la plus détestable conservatrice.

En France, certains particuliers ont réuni des porcelaines de Sèvres. On en cite quatre ou cinq : MM. de Rothschild et Mademoiselle Grandjean, pour ne nommer que ceux qui exposèrent en 1889 ou en 1900. Ce fut un émerveillement de voir trente



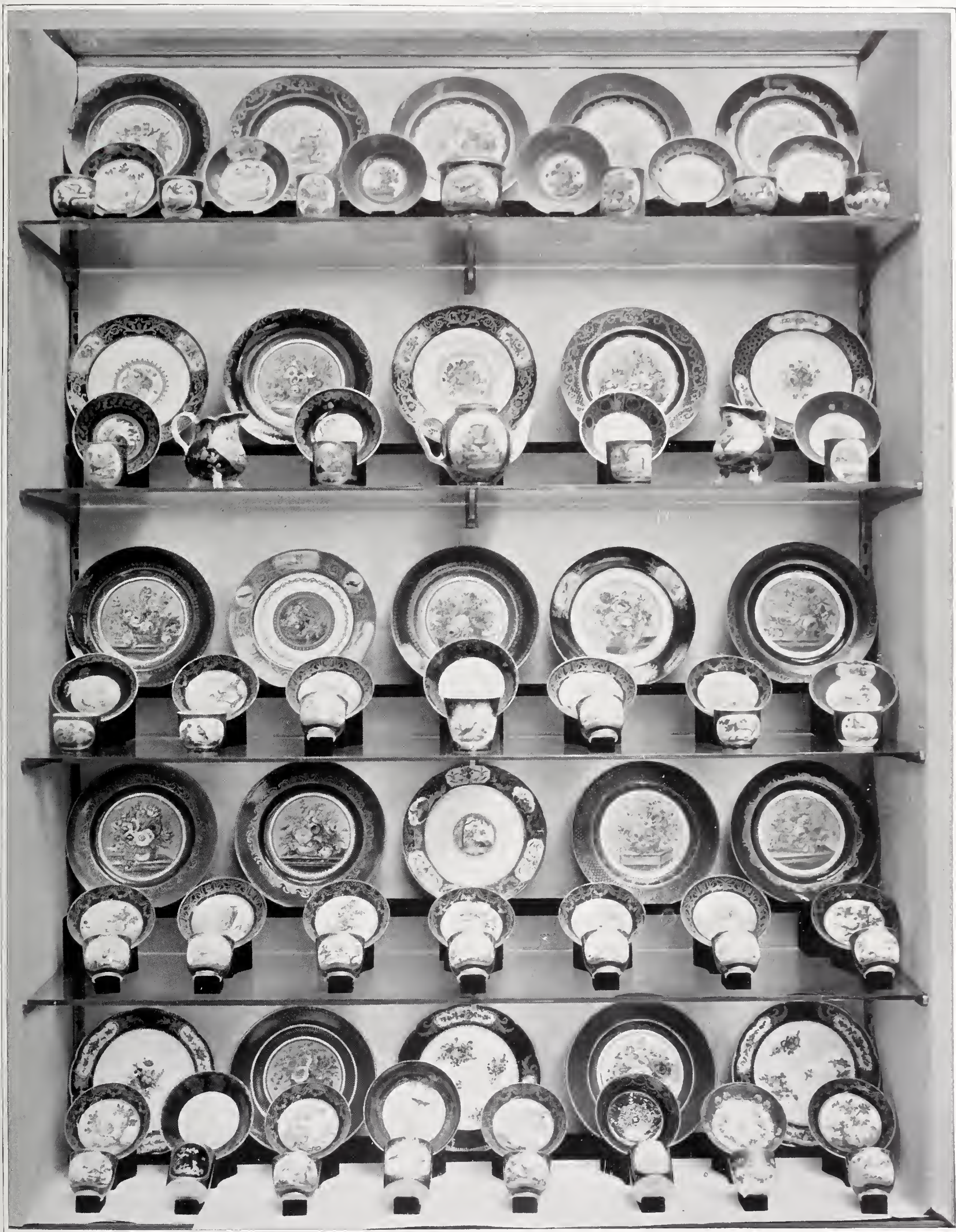
GRAND VASE FORME OVALE
Fond bleu de roi. — Les anses formees par des serpents figurant le bronze doré
*(Collection Chappey)*



FLAMBEAU
Fond vert pomme à réserve de médaillons sur fond blanc
Monture bronze ciselé et doré, fleurs et fruits
Époque Louis XVI

CONFITURIER
Bord bleu turquin à guirlandes de fleurs sur fond blanc
Ancienne pâte tendre de Sèvres
*(Collection Chappey)*

FLAMBEAU
Fond vert pomme à réserve de médaillons sur fond blanc
Monture bronze ciselé et doré, fleurs et fruits
Époque Louis XVI



VITRINE
Collection d'assiettes et de tasses à décors variés sur fond bleu de roi
Ancienne pâte tendre de Sèvres
*(Collection Chappey)*

ou quarante objets appartenant au même propriétaire, et l'on trouva que, depuis le dispersement de la collection Double, on n'avait jamais eu occasion d'admirer à Paris tant de beautés ensemble. Puisque c'étaient là les collections les plus réputées, qu'on juge des autres!

Hors de France, il est en Europe de belles porcelaines de Sèvres. Le roi George IV, lorsqu'il n'était encore que prince de Galles et régent, avait, au nombre des officiers de sa maison, un certain Benoit, homme actif, aventureux, qui, malgré la guerre, entreprenait de fréquents voyages en France et en rapportait à chaque fois quantité de porcelaines. On n'y risquait rien en effet. La Convention, pour mieux assurer le débit des objets qu'elle avait volés, avait levé les droits de douane. C'est ainsi que du mobilier des châteaux royaux et princiers, du mobilier des gens de cour et des gens d'église, du mobilier des fermiers et des receveurs généraux, la plus grande partie est passée en Angleterre. C'est ainsi qu'il faut aller en Angleterre, chez le marquis d'Abercorn, Th. Baring, le duc de Cambridge, le duc de Hamilton, Robert Holland, D. C. Marjoribanks, le comte Spencer, surtout au musée Wallace, pour trouver des suites de porcelaines de Sèvres dignes de remarque. A Turin, à Pétersbourg, à Stockholm, à Berlin, à Copenhague, à Vienne, à Lisbonne, on rencontre, dans les palais des souverains, des services qui attestent la magnificence du Roi très chrétien; on en peut trouver encore chez les descendants de quelques ambassadeurs accrédités près de la Cour de France, tels que le duc de Bedford, le comte de Stahremberg, le duc de Manchester, mais si ce sont là des spécimens sans prix, — tels le service bleu turquoise et le service rose Pompadour du palais royal de Turin, — ils ne font connaître qu'un état, admirable à la vérité, de la production de la Manufacture, ils n'en révèlent qu'une époque, ils n'en montrent qu'un artiste; ils ne donnent aucune idée de la diversité infinie des modèles, de l'étonnante variété des tons, de la fécondité des sculpteurs, des mouleurs, des décorateurs et des doreurs.

La collection de M. Chappey, au contraire, c'est Sèvres même, c'est la Manufacture royale depuis les jours de 1738, où Orry de Fulvy établit à Vincennes les frères Dubois, transfuges de la manufacture fondée en 1695, à Saint-Cloud, par Chicanneau, sous les auspices du duc d'Orléans, jusqu'aux jours de 1800, où Alexandre Brongniart, par mépris pour la porcelaine tendre, non seulement en abandonna la fabrication, mais fit, dit-on, détruire les formules de mélange, en telle sorte que jamais, depuis lors, on n'arriva à en produire.

Soixante-deux années donc. — Encore n'en faut-il bien compter qu'à peine cinquante, car le privilège obtenu par Orry de Fulvy « pour l'établissement d'une manufacture de porcelaine, façon de Saxe, au château de Vincennes », ne date que de 1745, le transfert de la manufacture, devenue



BRULE-PARFUMS
Fond bleu de roi à réserve de deux médaillons décorés de jeux d'enfants dans des paysages sur fond blanc ornés de guirlandes de fleurs et de rinceaux d'or
Ancienne pâte tendre de Sèvres. — Décoré par Vieillard. — Lettre D (1756). — Haut. sans socle : 0m24
*(Collection Chappey)*



VITRINE

Cache-pot vannerie, orné de bouquets de fleurs de Sèvres, cabaret, plat à barbe, trembleuses, vases à decors variés

Ancienne pâte tendre de Sèvres

*(Collection Chappey)*



LA GUERRE
Ancien biscuit de Sèvres

LA TOILETTE DE VÉNUS, pendule
Ancien biscuit de Sèvres, pâte tendre

LA PAIX
Ancien biscuit de Sèvres

*(Collection Chappey)*

royale (1753), à Sèvres, dans le château de la Diarme, l'ancienne maison de Lulli, est de 1756, et, à partir de 1791, l'activité de la fabrication se ralentit au point que les pièces dites révolutionnaires, en pâte tendre, à décors républicains, sont, sauf quelques biscuits, pour ainsi dire introuvables. — Quarante-six années, à dire tout à fait vrai, dont huit pour Vincennes et trente-huit pour Sèvres, et dans ce demi-siècle il faut encore distinguer deux périodes : l'une de 1745 à 1765 où l'on fabrique exclusivement la porcelaine tendre, l'autre de 1765 à 1791, ou si l'on veut à 1800, où l'on fabrique concurremment la porcelaine tendre et la porcelaine dure. A partir de 1800, Sèvres ne fabrique plus que de la porcelaine dure.



L'AUTOMNE
Ancien biscuit de Sèvres, pâte tendre

SCÈNE D'ENFANTS
Ancien biscuit de Sèvres

L'HIVER
Ancien biscuit de Sèvres, pâte tendre

*(Collection Chappey)*



VITRINE
Cache-pots, écuelles, aiguière et plateau, bourdalou, tasses et assiettes à décors variés
Ancienne pâte tendre de Vincennes et de Sèvres
*(Collection Chappey)*



JARDINIÈRE OVALE
Fond bleu turquin, décor d'oiseaux dans des paysages
Ancienne pâte tendre de Sèvres

PORTE-BOUQUET FORME ÉVENTAIL
Fond bleu turquin, décors d'Amours et attributs sur fond blanc
Ancienne pâte tendre de Sèvres

JARDINIÈRE OVALE
Fond bleu turquin, décor d'oiseaux dans des paysages
Ancienne pâte tendre de Sèvres

*(Collection Chappey)*

Ces expressions : *porcelaine tendre* et *porcelaine dure* qui reviennent constamment lorsqu'on parle de Sèvres, ont besoin d'une explication : « La *porcelaine à pâte tendre*, terre cuite translucide sans kaolin, à glaçure composée, dit Auguste Demmin, est une faïence translucide à la lumière. Sa cassure est blanche et son émail d'une blancheur pâteuse pareille à la crème. Elle est légère et douce au toucher, pareille à la faïence. Le dessous des pieds est partout émaillé puisque la porcelaine tendre est cuite suspendue à des crochets de fer, tandis que la porcelaine dure montre, au-dessous des pieds, des endroits privés d'émail là où elle était posée dans le four. Comme l'émail de cette poterie n'est qu'une espèce de vitrification peu dure, sorte de vernis, moins dure même que l'émail de la faïence et qui se cuit à peu près à la même température que le vernis ou la couverte des poteries vernissées, on peut l'entamer et la rayer à la lime et au couteau et sa pâte se gratte aussi facilement sous une lame d'acier que celle de la terre cuite... La porcelaine de pâte tendre ne peut servir à la cuisson puisque le feu la fait éclater.

« La terre cuite translucide au kaolin et à glaçure kaolinique ou *porcelaine à pâte dure* est proprement du grès rendu transparent. Elle est transparente à la lumière ; sa cassure est dure et blanche intérieurement comme le sucre ou l'albâtre rompu. Elle a la blancheur du lait ; au-dessous des assiettes et autres pièces, le bord du pied est dépoli ou sans émail. Elle est généralement plus pesante que la pâte tendre et peut au besoin servir à la cuisson puisqu'elle supporte le passage du froid au chaud. »

Pour la pâte même, l'essentiel est que la porcelaine



GRANDE TASSE TREMBLEUSE A COUVERCLE
Fond œil-de-perdrix à réserve de médaillons paysages

JARDINIÈRE FORME LOUIS XV
Décor de fleurs et fruits sur fond blanc

GRANDE TASSE TREMBLEUSE A COUVERCLE
Fond gros bleu, décoré d'Amours en camaïeu rose

*(Collection Chappey)*



CAFETIÈRE, SUCRIER, CRÉMIER
Fond gros bleu à réserve de médaillons de fleurs et fruits sur fond blanc
Ancienne pâte tendre de Sèvres
*(Collection Chappey)*

tendre a été ordinairement, et selon des proportions variables, composée d'un mélange de nitre, de sel marin, de soude, de gypse, de sable, de craie blanche et de marne, tandis que la porcelaine dure est formée de kaolin et de feldspath.



VASE PORTE-BOUQUET
Décor de personnages et paysages sur fond blanc
Ancienne pâte tendre de Vincennes

CAFETIÈRE
Fond bleu de roi à décor mythologique
Ancienne pâte tendre de Sèvres
*(Collection Chappey)*

VASE PORTE-BOUQUET
Décor de personnages et paysages sur fond blanc
Ancienne pâte tendre de Vincennes

La découverte faite à Saint-Yrieix, en 1765, sur l'impulsion de Monseigneur d'Audibert de Lussan, archevêque de Bordeaux, et par les soins d'un apothicaire nommé Villaris, d'un immense gisement de kaolin, permit à la France la fabrication de la pâte dure, mais « comme l'émail ou la couverte de la porcelaine dure ne peut être mise en fusion convenable pour son mariage intime avec les couleurs du décor qu'à une température si élevée que le cobalt seul résiste tandis que les autres colorants minéraux disparaissent, il devient impossible de décorer la porcelaine autrement que sur la surface et à couches minces par des couleurs fondantes et cuites au petit feu du moufle ». Ces couleurs n'entrant presque pas dans l'émail ne peuvent avoir ni la solidité, ni l'épaisseur nécessaires ; elles manquent de gras et de corps ; la touche large et à effet devient presque impossible et « c'est pourquoi l'amateur à goût artistique préférera toujours la porcelaine à pâte tendre à la porcelaine à pâte dure ». A ces arguments décisifs présentés par Auguste Demmin en faveur de la pâte tendre, on a ajouté que, par une étrange coïncidence, la Manufacture commença à décliner au point de vue artistique, vers l'époque où elle entreprit la fabrication de la pate dure. On ferait alors dater cette décadence de 1769, époque où P.-J. Macquer, commissaire du Roi pour la chimie à la Manufacture de Sèvres, présenta à l'Académie des Sciences les premières pièces de porcelaine dure fabriquées avec le kaolin de Saint-Yrieix. Ce serait rendre singulièrement brève l'existence de Sèvres et rien n'est moins conforme à la réalité. Jamais la Manufacture ne jeta autant d'éclat que durant les cinq dernières années du règne de Louis XV et les douze premières du règne



L'AMOUR DÉSARMÉ — PETITE BERGÈRE — L'AMOUR CONQUIS

Anciens biscuits de Sèvres, pâte tendre

*(Collection Chappey)*

de Louis XVI, et ce fut son succès même, son succès mérité et incontesté, qui compromit sa prospérité.

A l'instar de la Manufacture royale, quantité de manufactures avaient surgi qui toutes échappaient aux lois existantes en se prévalant de la protection d'un prince du sang : Fabrique de Monsieur, établie à Clignancourt en 1773 par le sieur Deruelle et marquant d'un M couronné; manufacture de la rue Thiroux, fondée en 1777 par le sieur Lebœuf et honorée de la protection de la Reine qui donne pour marque un A couronné et permet que les porcelaines qu'on y fabrique soient dénommées *porcelaines à la Reine ;* manufacture du Pont-aux-Choux où, après les belles faïences qui en ont fait la réputation, le sieur Mignon se met à fabriquer de la porcelaine sous le patronage du duc d'Orléans qui donne son nom à la manufacture et permet qu'elle marque de son chiffre ; manufacture de Sceaux dirigée en 1772 par le sculpteur Glot sous le patronage du duc de Penthièvre et marquant de l'ancre de grand amiral ; manufacture du faubourg Saint-Denis, dirigée en 1779 par Bourdon-Desplanches sous le patronage du comte d'Artois et marquant du CP (Charles-Philippe) couronné; manufacture, enfin, du duc d'Angoulême — il n'y a plus d'enfants pour la porcelaine — la célèbre manufacture fondée par Dihl en 1780, protégée par le duc d'Angoulême, âgé alors de cinq



TASSE TREMBLEUSE
sujets d'attributs

JARDINIÈRE OVALE
décor de fleurs et fruits sur fond blanc
*(Collection Chappey)*

TASSE TREMBLEUSE
sujets d'amours

SOUPIÈRE
Fond vert pomme à décors de fleurs et fruits
Ancienne pâte tendre de Sevres
*(Collection Chappey)*



POT DE TOILETTE CYLINDRIQUE
Décor de paysages en camaïeu bleu sur fond blanc

ans et marquant au LA (Louis-Antoine) couronné. Chantilly, à la vérité, a fermé ses portes vers 1785, mais, rien qu'à Paris, voilà six manufactures princières auxquelles s'adresse la clientèle qui jadis allait à Sèvres et qui, maintenant, attirée par la nouveauté, l'espoir de faire la cour à la Reine et aux princes, la facilité de rencontrer chez les marchands de Paris qui sont à la mode les « objets de goût », se contente au bon marché de ces pièces agréables, décorées de semis de fleurs d'or ou de couleur, de rubans et de cartouches, parfois de figures et de paysages, comme en particulier les produits souvent excellents de Dihl.

Cela, sans nul doute, est singulièrement inférieur au Sèvres, cela ne tient pas un instant à côté, ni pour la pâte, ni pour le décor, ni pour les ors, surtout pour les ors, mais c'est la mode, mais Sa Majesté en veut chez elle, mais Monsieur en fait ses services, mais M. le comte d'Artois ne mange ses fruits que dans la porcelaine et chacun des princes tient à honneur qu'on dépense bien de l'argent à sa manufacture et que chacun trouve que Sèvres n'est rien auprès.



POT DE TOILETTE CYLINDRIQUE
Décor de paysages en camaïeu bleu sur fond blanc

AIGUIÈRE ET PLATEAU
Fond vert pomme à réserve de médaillon de fleurs sur fond blanc
Ancienne pâte tendre de Sèvres
(*Collection Chappey*)



SOLITAIRE
Fond rose Du Barry, orné de paysages animés sur fond blanc
Ancienne pâte tendre de Sèvres
*(Collection Chappey)*

A cette concurrence effrénée, la Manufacture royale oppose, en 1784, son privilège et fait signifier défense aux fabricants particuliers d'employer aucune autre couleur que le bleu façon de Chine. Vaine tentative : les fabricants ont trouvé des protecteurs si influents, et la faiblesse du Roi est si grande que, par arrêt du Conseil du 17 janvier 1787, les manufactures de la Reine, de Monsieur, de M. le comte d'Artois et de M. le duc d'Angoulême se trouvent reconnues et acquièrent le droit de tout fabriquer « sauf aucun ouvrage à fond or, ni aucun ouvrage de grand prix tels que les



FLAMBEAU, monture en bronze
Décor de fleurs et fleurettes sur fond blanc

THÉIÈRE
Décor chinois sur fond blanc
Ancienne pâte dure de Sèvres
*(Collection Chappey)*

FLAMBEAU, monture en bronze
Décor de fleurs et fleurettes sur fond blanc

tableaux de porcelaine et les ouvrages et sculpture, soit vases, figures, groupes excédant 18 pouces de hauteur, non compris les socles, lesquels demeureront réservés à la Manufacture royale de porcelaine de France exclusivement à toute autre.

Les lettres patentes de 1787 qui consacrent la concurrence, ne reçurent pas plus d'exécution que celles de 84. Les manufactures princières, même celles non reconnues, n'en continuèrent pas moins à fabriquer toutes les pièces qui étaient de vente, laissant à Sèvres, aux termes des lettres patentes, ce qui était de nul usage. Et c'est là, tirée des lettres patentes même, l'explication du discrédit où Sèvres tombe à partir de 1787 dans le public. Il ne s'agit plus d'y fabriquer des produits qui plaisent par des formes élégantes, un décor gracieux, une exécution parfaite, mais des œuvres dont la matière agrée aux chimistes qui la traitent, et soit curieuse, rare, peut-être intéressante pour les professionnels : par contre, elle ne l'est nullement pour les femmes qui s'étaient éprises du sèvres et en avaient fait la fortune. Mais, de cela qui prend souci? Sèvres est une administration d'État, Sèvres dédaigne le public. Qu'importe son goût à ce public? Il ne veut point de Sèvres, mais il le paiera tout de même ; il le paiera grâce au recors et au garnisaire. Sèvres n'est point même une administration, c'est une institution ! Critiquer Sèvres est un acte d'opposition blâmable, un acte dont le patriotisme demande compte, comme si la patrie tenait dans un bourdalou ou un coquetier ! A Sèvres, à l'aide de ces matières nouvelles, on fabrique des vases de plus en plus grands, des plaques dont on couvre les meubles et les carrosses, et sur lesquelles on



VASES
Décor de rinceaux, cannelures et torsades dorés simulant le bronze, à réserve de médaillons à sujets mythologiques
Ancienne pâte dure de Sèvres
*(Collection Chappey)*

copie des tableaux, paysages, scènes de chasse, batailles, sujets de sainteté. A Sèvres, on n'exécute plus, pour le plaisir de ceux qui achètent avec leur argent, des objets d'usage ou d'ornement, mais on produit des objets de magnificence, qui ne peuvent trouver place que dans des palais, qui étonnent par leur matière et leur masse, la minutie de leur décoration médiocre et l'application désordonnée de métaux inusités, brillants au début, mais si vite tournés au noir. Ainsi fait-on dévier l'ornementation de la porcelaine comme l'utilisation ; ainsi s'efforce-t-on, par une conception mégalomane, à produire des objets qui semblent un défi au sens pratique et passe-t-on des vases de soixante-dix centimètres aux vases d'un mètre, de ceux-ci aux vases d'un mètre cinquante, pour arriver, après quatre-vingts ans d'efforts, au vase dit « *de Neptune* », de trois mètres quinze de hauteur et d'un mètre dix-sept de diamètre.

De ces choses à celles que la Manufacture mettait naguère au jour, nulle comparaison. Le nom seul leur est commun, et le souvenir des beautés disparues dissimule seul l'horreur de la laideur présente. Cette laideur, et c'est là une des



VASES A DEUX ANSES. — Époque Directoire
Décoration de rinceaux
médaillons et fleurs sur fond jaune

SUCRIER FORME OVALE
Fond bleu turquin à réserve de
médaillons d'oiseaux et feuillages sur fond blanc

VASE A DEUX ANSES. — Époque Directoire
Décoration de rinceaux
médaillons de fleurs sur fond bleu

*(Collection Chappey)*

caractéristiques encore de la manufacture d'État, est toute d'inutile et oiseuse splendeur, dédaigne de parti pris tout ce qui est ou serait pratique ; recherche le monumental pour aboutir au monstrueux et, lorsqu'elle manque, le monstrueux atteint à coup sûr le grotesque. Sous Louis-Philippe, par une suite des traditions de Fontaine, on exécutait encore à Sèvres des services pour les châteaux où l'on se contraignait à suivre les bons modèles ; il fallut, sous le second Empire, l'initiative d'un prince qui avait à un haut degré le goût des arts pour qu'on créât pour lui un service de table genre



SALIÈRE A TROIS USAGES
Fond blanc et rubans bleu turquoise

PLAT A BARBE
Semis de fleurs sur fond blanc
Ancienne porcelaine tendre de Sèvres

SALIÈRE A TROIS USAGES
Fond vert pomme à réserve de médaillons fleurs
sur fond blanc

*(Collection Chappey)*

antique, qui fut en son genre une curiosité intéressante : pour les palais impériaux, l'on se contenta du blanc avec des chiffres en or ; pour les présents, l'on eut des services qu'on dirait aujourd'hui, n'était la marque, achetés chez un porcelainier de province et décorés par des débutantes d'une école municipale de dessin.

Il est vrai qu'aux prix qu'ils étaient facturés à l'Etat, ils auraient pu être de vaisselle plate.

Quant à l'époque présente, il est infiniment préférable de n'en point parler.

. ˙ .

Jadis, l'art supreme allait à ce qui était de la décoration pratique : chacun pour ainsi dire des objets dont l'image est reproduite ici atteste une série de pièces analogues constituant un ensemble d'usage, tantôt de cinq pièces comme certains tête-à-tête, tantôt de dix pièces comme certains services à café, tantôt de cent pièces et plus comme certains services à dessert. Les cent huit assiettes toutes différentes de la collection Chappey évoquent cent huit différents services à dessert, et l'on peut prendre l'idée de ce qu'ils étaient, au double point de vue du nombre et de la qualité des grandes pièces, par celles du service de Madame Du Barry. Tout ce qu'on fabriquait alors, sauf peut-être les vases, était de la décoration d'usage, et, pour s'en assurer, les témoignages ne manquent pas, ni les documents. C'était pour parer la salle du repas, ces cache-pots avec bouquets de fleurs, ces vases minuscules, ces groupes de biscuits et de porcelaine peinte, c'était pour manger et pour boire ces assiettes, ces théières, ces cafetières, ces pots à crème, ces salières, ces confituriers, ces rafraichissoirs, ces marronniers, ces écuelles à bouillon, ces sucriers pour le sucre en poudre, ces coquetiers, ces soupières ; et les cuvettes, les aiguières, les pots à poudre et à fard, les encriers, les cassolettes, les flambeaux, les plats à barbe, les bourdalous, c'est la vie même qu'ils évoquent, c'est le détail de la vie auquel ils servaient.

Ils s'y sont adaptés, ils ont été faits pour elle ; ils en représentent à la fois les habitudes et les goûts ; ils en fournissent les préférences et en traduisent les manies ; ils attestent des personnalités et ce sont les gestes dont on les prenait il y a deux siècles qui s'imposent à qui prétend les toucher. Tandis que les objets sortis depuis cent ans de Sevres sont, à peu d'exceptions près, des pièces de musée, impersonnelles et glacées, qui, n'ayant aucune utilité pratique, ne correspondent à aucune civilisation, ne se rattachent à aucune société, affirment seulement le bon ou le mauvais goût



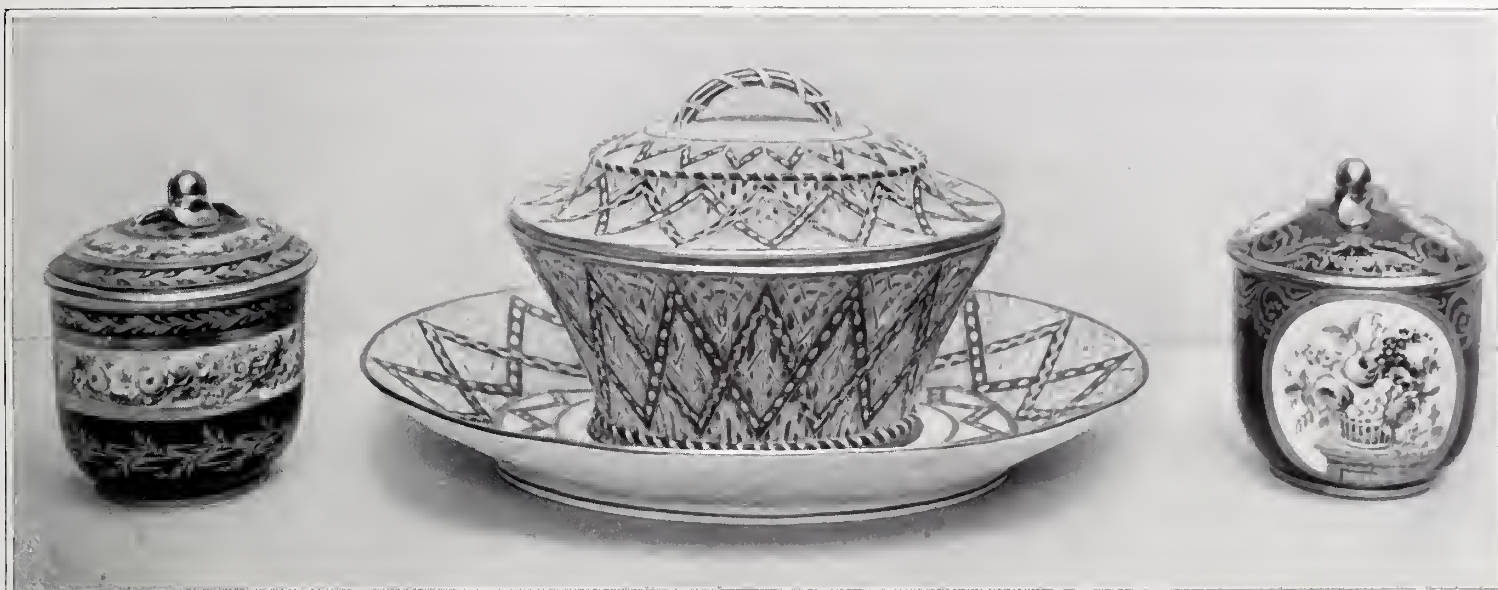
GROUPE D'ENFANTS MUSICIENS
Décor au naturel
Ancienne pâte tendre de Sèvres
*(Collection Chappey)*



HANAP
Fond vert avec médaillon de fleurs
Ancienne pâte tendre de Sèvres

HANAP
Fond noir avec decor de Chinois
Ancienne pâte dure de Sèvres
*(Collection Chappey)*

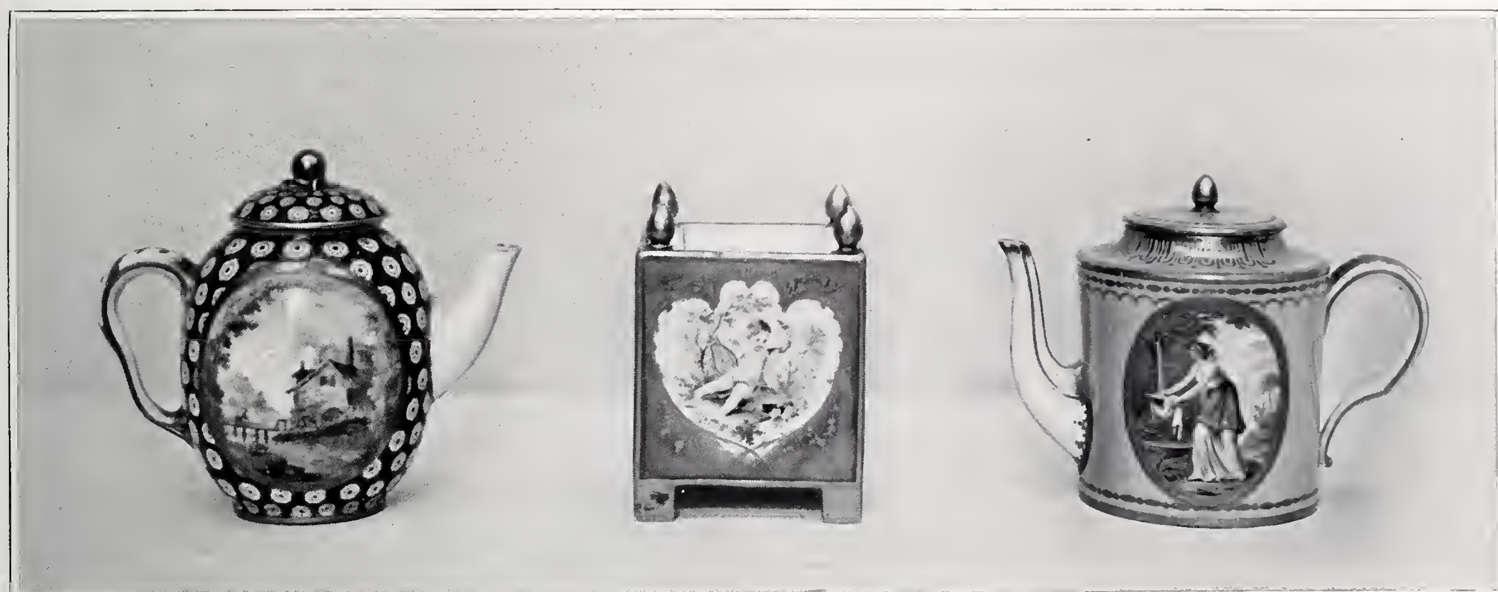
HANAP
Fond bleu turquin à sujet mythologique
Ancienne pâte tendre de Sèvres



SUCRIER
Fond lie de vin, décor de fleurs et fruits
Ancienne pâte tendre de Sèvres

MARRONNIÈRE AJOURÉE
Simulant la vannerie à décors de rubans bleus et roses entrelacés
Ancienne pâte tendre de Sèvres
*(Collection Chappey)*

SUCRIER
Fond bleu, décor de fleurs et fruits
Ancienne pâte tendre de Sèvres



THÉIÈRE ŒIL-DE-PERDRIX
Fond bleu de roi à réserve de médaillons
paysage sur fond blanc

CACHE-POT FORME CAISSE A FLEURS
Fond bleu turquoise à réserve de médaillons d'Amours
sur fond blanc
*(Collection Chappey)*

CAFETIÈRE
Fond bleu turquoise à réserve de médaillons
sujet mythologique sur fond blanc



VASE FORME TULIPE
Fond bleu turquoise
Décor de fleurs et fruits
surfond blanc

POT A CRÈME
Fond blanc
à décors de fleurs et arabesques

STATUETTE
Ancienne porcelaine de Sèvres
décorée au naturel
*(Collection Chappey)*

POT A CRÈME
Décor de fleurs
au chiffre de Mme Du Barry

VASE FORME TULIPE
Fond bleu turquoise
Décors de fleurs et fruits
sur fond blanc



AIGUIÈRE
Fond gros bleu, décorée de paniers de fleurs
Ancienne pâte tendre de Sèvres
*(Collection Chappey)*

d'art — le mauvais bien plutôt — des époques traversées depuis Napoléon Ier, ceux-là sont éloquents autant par leurs décors que par leurs formes ; ils suggèrent un temps, des mœurs, des luxes, des splendeurs disparus; ils évoquent les rois et les favorites, les reines et les princes, tout ce qui fut d'élégance, de joliesse et de grâce en ce demi-siècle qui fut la grâce même ; et c'est pourquoi leur collection est si précieuse : précieuse par la rareté, précieuse par la matière, précieuse par la décoration, précieuse avant tout parce qu'elle est la représentation que nul homme au monde ne pourra désormais réunir aussi complète, de l'art le plus délicat qui ait été cultivé depuis qu'il existe une société polie.

On sait des collectionneurs de papillons qui payent très chèrement le butin des chasseurs qu'ils engagent tout exprès. Ce qu'ils achètent, ce sont des papillons morts. Ici, aussi brillants, aussi colorés, plus beaux et plus rares que dans la nature, puisqu'ils sont des chefs-d'œuvre humains et que les hommes qui les produisirent sont morts depuis deux siècles, ces papillons de porcelaine — car à cela seulement la pâte tendre de Sèvres peut se comparer — ces papillons vivent; ils sont immortels malgré leur fragilité. Et l'Art qui leur a donné l'être rend célèbre du même coup, entre les noms des grands amateurs, le nom de celui qui aura la joie de les posséder.

FRÉDÉRIC MASSON.



AIGUIÈRE
Fond gros bleu, décorée de paniers de fleurs
Ancienne pâte tendre de Sèvres
*(Collection Chappey)*



JARDINIÈRE
Médaillon de paysages sur fond blanc
à semis de bleuets
Ancienne pâte dure de Sèvres

CACHE-POT
Fond bleu turquin à réserve de médaillons fleurs et fruits
sur fond blanc. — Ancienne pâte tendre de Sèvres
ornée d'un bouquet de fleurs de Sèvres décorée au naturel

JARDINIÈRE
Médaillon de paysages sur fond blanc
à semis de bleuets
Ancienne pâte dure de Sèvres

*(Collection Chappey)*

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN



1905 MARS N° 39

# LES ARTS

REVUE MENSUELLE DES MUSÉES COLLECTIONS EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR GOUPIL & C^IE ÉDITEURS IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT & C^IE ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2 fr.** ; Étranger : **2 fr. 50**



PETIT SECRÉTAIRE LOUIS XV

Du South Kensington Museum *(Collection Jones)*

Reproduit par PAUL SORMANI, 10, rue Charlot, Paris

# LES ARTS

N° 39 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Mars 1905



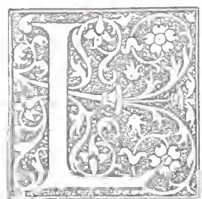

Cliché Braun, Clément & Cie.

ALEXANDRE ROSLIN. — FRANÇOIS BOUCHER, PREMIER PEINTRE DU ROI

*(Musée de Versailles)*

# « LES QUATRE SAISONS »

## De FRANÇOIS BOUCHER (1)



Les *Quatre Saisons* de François Boucher, qui ont appartenu à Madame Ridgway, comptent parmi les plus intéressants ensembles de l'œuvre du maître. Ces toiles, relativement petites, — puisqu'elles n'ont que 0m56 de hauteur sur 0m72 de largeur, — représentent le talent de Boucher sous ses faces diverses (scènes pastorales, scènes de nymphes, scènes contemporaines) et, comme elles sont encore de sa meilleure époque, on peut avec profit étudier tout à loisir ces œuvres charmantes.

Elles ont une histoire assez complète, telle qu'il est quelquefois possible d'en constituer pour les œuvres importantes de cette époque. Datées de 1755, elles étaient destinées, à l'origine, à décorer une pièce élégante de dimensions moyennes, qui paraît s'être trouvée dans une des résidences de Madame de Pompadour. Les gravures contemporaines de Daullé, dédiées « à Madame la marquise de Pompadour, dame du Palais de la Reine », portent chacune que le tableau original appartient à Madame de Pompadour. Cependant on ne retrouve pas les toiles sur l'inventaire des tableaux de la marquise, dressé pour sa succession, et que j'ai eu occasion de publier.

Elles ont dû être préalablement retirées par son frère, M. de Marigny, à qui elles ont aussi appartenu : en effet, en 1782, elles sont mentionnées parmi les tableaux mis en vente après la mort de l'ancien Directeur général des Bâtiments du Roi. Malgré la défaveur où était tombé Boucher, aussitôt après sa mort, elles « font » encore, à cette vente, 1,402 livres. Il est plus que probable qu'elles avaient été commandées à Boucher par la marquise elle-même, qui se trouvait en relations fréquentes avec lui.

Le catalogue de la vente du marquis de Ménars (Marigny) les désigne ainsi : « Les Saisons, en quatre tableaux, faisant pendant. Ces sujets sont connus par les estampes qu'en a gravées Daullé. Deux de ces tableaux sont des pastorales ; l'Été y est représenté par un bain de femmes, et l'Hiver par une dame en robe bordée de poil, assise dans un traineau poussé par un Tartare. T. 27 pouces sur 20 de haut. »

On a conservé à ces toiles les noms que leur donnent les estampes célèbres de Daullé. Ce sont *les Charmes du Printemps*, *les Plaisirs de l'Été*, qui appellent une observation anecdotique intéressante, *les Délices de l'Automne* et *les Amusements de l'Hiver*. Regardons-les avec attention : nous y trouverons le maître tout entier.

*Les Charmes du Printemps* sont naturellement une pastorale où, dans le plus fantaisiste des paysages, s'encadrent les plus irréels bergers. La toile déborde ; pas un coin qui ne soit pris ; mais cette abondance met toute chose à sa place ; on la sent née d'une imagination d'artiste, exubérante, mais avisée. Le ciel est bleu, les arbres clairs ; il semble tomber, des branches fleuries, sur le couple amoureux, de la poudre blanche parfumée.

« Elle » est toute mignonne et blonde, sans caractère, étendue sur le gazon et appuyée au genou de l'ami, qui mêle des pâquerettes à l'or des boucles envolées. La lumière, franchement diffuse, baigne de son onde l'enfant douce, habillée de jaune, et les rayons se jouent dans les luisantes cassures de l'étoffe. Le corsage décolleté, les manches bouffantes et courtes, laissent voir la naissance de la gorge et les bras nus d'une exquise blancheur. Un ruban bleu passé au poignet retient un panier de roses, de jasmins et de myosotis ; les fleurs s'échappent et jettent sur la large robe des teintes pâles qui en rompent le ton vif.

Le jeune homme, assis sur la margelle d'un puits, domine la bergerette et se penche tendrement ; ses mains amoureuses lui tressent une couronne. Son profil chiffonné se détache sur la transparence d'une ombre légère ; en ses cheveux frisés, d'un châtain soutenu, est un bouquet ; le ton de ses vêtements va mourant, du manteau de satin rose à l'habit lilas et aux bas de soie blanche.

Tout près de lui, dans la pénombre, une écharpe d'azur éclate ; un tambour de basque est là qui contient de la lumière.

Sur des jonchées de fleurs, une chèvre se dresse, la tête seulement dans les rayons ; une autre est couchée et semble bêlante. Un buisson de roses, à droite, fleurit les petits pieds de la fillette. Au loin, sur un fond d'arbres bleuté, se dessinent une tour ronde et un pont, sous les arches duquel coule un ruisseau.

Nous sommes en plein pays de convention ; le rêve, ici, semble défier la nature ; mais quel doux appel de couleurs rayonnantes, quel charme de jeunesse, de printemps et de gaieté ! Comme on le sent dans toute sa maîtrise, le peintre charmant du plaisir, et combien il est souple encore ce pinceau qui va bientôt s'alourdir !

Et voici l'Été, avec sa caresse enveloppante d'air lumineux, avec la grâce indiscrète des trois baigneuses dont les corps nus s'offrent blancs et savoureux.

Ce paysage n'est encore qu'un décor voulu par l'artiste, et d'une invraisemblance délicieuse. Le cadre resserré est comme une tonnelle de branches fines, sous laquelle entre à flot la lumière ; les chairs roses resplendissent sous la coulée des rayons. Sur l'azur du ciel courent de floconneux nuages d'or. A droite, un monstrueux dauphin de pierre laisse épancher, de ses mâchoires ouvertes, l'eau qui s'écoule en cascade ; l'onde chantante par-dessous les roseaux vient tenter les baigneuses. Elles se sont dévêtues, et sur un buisson fleuri se voient leurs robes éclatantes, lilas, jaune et blanc broché d'or.

Les trois femmes, groupées en arc de cercle, suivent une ligne du paysage. Toute l'attention se porte sur la plus délicieuse, la mieux dessinée et la plus vivante.

C'est que cette adolescente est un être réel, dont le portrait fut tant de fois copié avec amour. Nous voyons en elle Murphy ou Morphise, la première pensionnaire du

(1) Depuis trois ans, *les Arts* ont publié beaucoup d'œuvres de Boucher, beaucoup d'œuvres considérables, beaucoup d'intéressantes, quelques-unes tout à fait hors de pair. Nous avons la bonne fortune de présenter aujourd'hui au public les quatre tableaux achetés par M. Eugène Fischhof à la vente de Madame Ridgway. Sans pénétrer sur le domaine réservé à notre collaborateur, M. Pierre de Nolhac, nous voulons remercier ici M. Eugène Fischhof de la gracieuse autorisation qu'il nous a donnée de reproduire directement ces intéressantes toiles qui, nous voulons l'espérer, ne sont pas définitivement perdues pour les amateurs français.

N. D. L. D.



*By special permission of the actual owner M. Eugène Fischhof.*

Photo Braun, Clément & Cie.

FRANÇOIS BOUCHER. — LES CHARMES DU PRINTEMPS

De la galerie de la marquise de Pompadour

*(Appartient à M. Eugene Fischhof)*



By special permission of the actual owner M. Eugène Fischhof

Photo Braun, Clément & Cie.

FRANÇOIS BOUCHER. — LES PLAISIRS DE L'ÉTÉ
De la galerie de la marquise de Pompadour
*(Appartient à M. Eugène Fischhof)*



*By special permission of the actual owner M. Eugène Fischhof.*

*Photo Braun, Clément & Cie.*

FRANÇOIS BOUCHER. — LES DÉLICES DE L'AUTOMNE
De la galerie de la marquise de Pompadour
*(Appartient à M. Eugène Fischhof)*

Parc-aux-Cerfs, celle qui, à quinze ans, fixa le caprice de Louis XV. C'était vers la fin de 1752, et Boucher, dont elle était le modèle favori, passait pour avoir présenté au Roi cette jeune beauté. On a pu la retrouver en plusieurs de ses tableaux de cette époque, et M. E. Lassaugue vient précisément, dans *l'Art*, d'écrire son histoire. Un tableau de Besançon, qu'il a ingénieusement identifié, est l'étude la plus certaine de Murphy d'après nature. Et nous avons, dans *les Plaisirs de l'Été*, la même tête fine, la bouche enfantine, le petit nez relevé. Les cheveux noirs et les yeux sombres, la font mystérieuse, alors que son air ingenu ajoute à son expression un piquant étrange et inattendu.

Elle est ici, rêveuse, assise sous un arbre; elle n'a point ôté sa chemise, mais l'épaule ronde se dégage de la mousseline, ainsi que les jambes élégantes. Sous le linon qui l'enveloppe, se devine la grâce de son jeune corps si joliment abandonné; il est inondé de clarté et aussi éblouissant que celui de sa compagne étendue nue à ses côtés.

Est-ce encore Murphy qu'il faut voir en celle-ci, couchée sur une draperie aux teintes pâles, et dont une jambe plonge dans l'eau? Bien plutôt, ces chairs grasses aux touches roses, aux formes amples, le profil perdu, rappellent la Minerve du *Jugement de Paris*. La troisième baigneuse, moins jolie, se cache, peut-être pour cela, sous les roseaux. De ce groupe féminin émane une impression de volupté, d'harmonie et de splendeur.

*Les Délices de l'Automne* ne nous posent aucun problème iconographique. La saison nous offre son riche bouquet de couleurs, éclatant dans la lumière d'or. Partout des fruits et des fleurs; la nature est comme surchargée; les arbres ploient sous le feuillage, l'air est lourd et bleuté comme l'horizon.

Ce serait le paysage banal des pastorales, si le pinceau entraînant du maître ne jetait de la joie, par de larges touches. Pour les yeux, pour l'esprit, c'est une lente caresse, une gentille émotion sans secousse, toute la poésie d'une bouche rose qui sourit.

L'enfant mièvre et blonde est pareille à tant d'autres de ses petites sœurs, qui naissent lumineuses du cerveau de Boucher. Elle est moins un être qu'un motif de décor charmant, une blanche poupée sans âme; mais on l'aime cependant d'être si irréelle, si blonde et si menue.

Sa robe de satin blanc est scintillante et ample; elle se relève sur un jupon de soie lilas, et dessous paraissent, comme deux colombes grises, de tout petits souliers à nœuds de rubans. Le corsage est décolleté, les bras sortent des manches de linon; des roses pâles tombent en guirlande de la poitrine à la taille; un étroit chapeau, entouré d'un galon rose, se tient, comme par enchantement, sur le côté gauche de la tête, une petite tête ronde et fade, délicieusement jolie pourtant.

L'amoureuse est assise et s'appuie sur l'épaule du jeune homme, qui est à genoux à ses pieds. Il jette dans sa jupe tous les raisins de ses mains pleines; de belles grappes, qui tachent la robe blanche de grains ambrés et rouges. Un panier enrubanné est posé à terre, débordant aussi de fruits vermeils. Près de la fillette liliale, le garçon paraît plus hardi; ses grands yeux ravis la regardent. Sa veste est rouge, sa culotte bleue, ses bas blancs; le large chapeau de feutre, qui couvrait sa tête bouclée, est tombé à terre.

Rien au fond du tableau que l'azur; et au-dessus des bergers, les branches qui se penchent de deux arbres enlacés. A gauche, des troncs renversés semés de fleurs, et plus loin, des arbres encore. Et le tout est d'une harmonie colorée, d'une verve lumineuse qui nous prend. Le meilleur idéal de Boucher n'est-il pas dans ses paysages?

Le Printemps fleuri a passé, l'Été et ses plaisirs ont suivi, puis les Délices de l'Automne sont venues; et enfin voici l'Hiver tout blanc de givre, sous un ciel à peine rosé. La lumière est exquise, fondue et éparse; elle en est comme un grand rayon, la jolie femme assise dans un traîneau que pousse un vaillant patineur.

L'esquif est tout doré, d'un mouvement de nacelle, avec un cygne à la proue. La blonde dame se repose sur des coussins de velours vert. Une fourrure retombe de ses épaules découvertes et fait délicieusement ressortir le ton nacré des chairs; une autre, autour de son cou, se ferme par un de ces nœuds Louis XV, si coquets, si badins, semés comme des fleurs sur les grands habits de soie. L'ample robe est de satin blanc, d'un ton plus chaud que le blanc qui l'entoure; un manteau rose la recouvre, bouffant à larges plis.

Les mains seules paraissent frileuses, elles se cachent dans un manchon de velours fourré. Les petits pieds, chaussés d'adorables sabots, s'avancent sur le coussin. La fine tête ne craint pas la bise, elle n'est coiffée que de ses clairs cheveux poudrés à frimas, retenus par des perles et un ruban bleu qui flotte au vent.

Dans un gracieux élan, le jeune homme pousse le traîneau. Ce n'est nullement un serviteur, ni même le « Tartare » du catalogue de M. de Marigny; c'est un gentilhomme qui s'amuse, comme la belle dame qu'il conduit. Il est douillettement couvert. Une toque de fourrure descend bas sur le cou; un manteau rouge met sa couleur éclatante dans cette ambiance de blanc pur, et retombe sur un habit bleu. Les mains sont gantées de blanc, et les patins, à rubans de soie, se recourbent en pointe de fer.

La neige a tout recouvert de son fin duvet; on sent le sol moelleux sous son tapis éblouissant; de capricieuses girandoles sont suspendues aux branches mortes des arbres givrés, et un moulin abandonné a sa roue immobile dans l'eau congelée du courant.

Pendant ce temps, l'amoureux, penché sur son amoureuse, lui conte de bien agréables choses, à voir l'air attentif et heureux de la promeneuse blanche. Et c'est l'impression qui demeure de ce tableau d'hiver; Boucher devait mettre la note galante, en cette représentation d'un des plaisirs les plus goûtés par la mode du XVIIIe siècle.

Ces sujets des Saisons, d'un motif un peu monotone, se prêtaient cependant à l'harmonieuse décoration des appartements aux sculptures fines et sans surcharge somptueuse, telles que l'imposait l'architecture de Louis XV. Aussi furent-ils souvent répétés. Dans ses toiles fameuses, Lancret notamment avait développé le même thème, avec une plus large mise en scène, une composition plus étendue et de plus nombreux personnages. Le tout est heureux et joliment maniéré; mais Boucher de si loin l'emporte par la verve de son pinceau et les tons de sa palette!

Lui-même donna, en 1753, pour le plafond de la Salle du Conseil, à Fontainebleau, les Quatre Saisons qui devaient accompagner *le Soleil qui chasse la Nuit*. Ses Saisons, cette fois, n'étaient que des enfants, de beaux bambins potelés roulant dans la lumière, sur les nuages, sur le gazon... Mais Boucher est d'abord le peintre de la grâce féminine, le coloriste des chairs de femme, l'évocateur de la volupté, le metteur en scène de la fantaisie amoureuse.

C'est là surtout qu'il le faut chercher. Factice et sincère à la fois, il croit à l'artificiel de son siècle, et son œuvre est peut-être la réalité d'une illusion, la vérité d'un mensonge. Et, pour tout le plaisir des yeux qu'il nous donne, comme nous lui pardonnons facilement son invraisemblance et sa convention!

PIERRE DE NOLHAC.



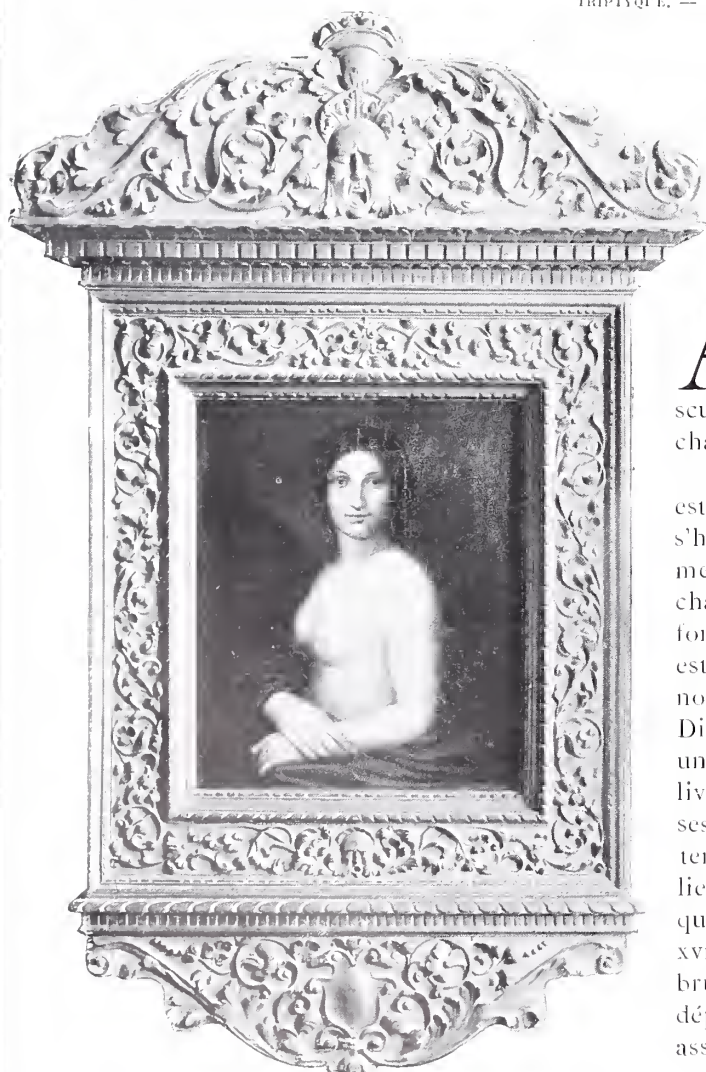

*By special permission of the actual owner M. Eugène Fischhof.*

Photo Braun Clément & Cie.

FRANÇOIS BOUCHER. — LES AMUSEMENTS DE L'HIVER
De la galerie de la marquise de Pompadour
*(Appartient à M. Eugène Fischhof)*



TRIPTYQUE. — École flamande, commencement du XVIe siècle



PORTRAIT DE FEMME
École milanaise, fin du XVe siècle
*(Collection Chabrière-Arlès)*

# LA COLLECTION CHABRIÈRE-ARLÈS (1)

Après avoir étudié longuement ici même, la série si importante de meubles du XVIe siècle que M. Chabrière-Arlès avait réunis et qui ont fait la grande célébrité de la collection, j'avais réservé les tableaux, sculptures et objets d'art dont il avait aimé à s'entourer et qui étaient le charme de ses loisirs.

Les tableaux sont peu nombreux, mais choisis avec un goût très sûr; il est évident que les œuvres du XVe et du XVIe siècle étaient les préférées et s'harmonisaient d'ailleurs plus complètement que toutes autres avec les beaux meubles qui les avoisinaient. L'école flamande y est représentée par une charmante Vierge dont le visage, d'un ovale si pur, se profile sur un délicat fond de paysage; puis par un triptyque où la Vierge allaitant l'Enfant Jésus est encadrée par le portrait du donateur, peint sur l'un des volets; il est agenouillé, les mains jointes devant son livre de prières ouvert sur son prie-Dieu et accompagné de son saint protecteur; sur l'autre volet est représenté un personnage debout, vêtu d'une longue robe bordée d'hermine et tenant un livre ouvert à la main. D'une grande limpidité d'atmosphère, le paysage avec ses arbres fins sur un ciel léger, ses lointains très purs et ses accidents de terrain assez particuliers, évoque le souvenir des paysages des maîtres italiens, et surtout des peintres du nord de l'Italie. C'est l'œuvre d'un Flamand qui avait vu la terre promise. Ils furent si nombreux ceux qui, au début du XVIe siècle, en firent véritablement la conquête artistique, et rentrés dans les brumes du nord, subjugués par le charme méridional, ne purent jamais se déprendre complètement. Gossaert fut de ceux-là et ce triptyque rappelle assez sa manière.

(1) Voir *les Arts*, nos 22 et 23.

Un de ces *tondi* florentins, dont Muntz fit autrefois l'étude, rappellera à nos lecteurs l'œuvre charmante et analogue de la collection Foulc que nous leur fîmes naguère connaître. Cadeaux de mariage ou cadeaux de relevailles, ils sont toujours charmants par la jolie silhouette des architectures et la grâce des personnages.

Un portrait de femme, dont le buste se présente nu, avec la triomphante beauté de chairs toutes pénétrées de soleil et dorées comme un fruit mûr, nous propose l'éternelle énigme de ce sourire indéfinissable dont Léonard avait su éclairer ses visages de femmes avec tant de subtilité et de délicatesse. Convient-il de proposer ici le nom immortel du grand maître ou celui d'un des nombreux Milanais qui, pénétrés de son style, firent tant d'œuvres où son caractère est reflété? Il ne faut pas oublier que l'homme de si grand goût qui se nommait Eugène Piot possédait cette œuvre remarquable et en faisait le plus grand cas.

Un petit diptyque de bois gaufré, polychromé et peint



LE ROI RENÉ D'ANJOU ET SA FEMME JEANNE DE LAVAL. — Peinture sur bois. — École française, XVe siècle

*(Collection Chabrière-Arlès)*

nous a laissé les traits du roi René d'Anjou et de Jeanne de Laval, son épouse. Ils se présentent exactement comme dans le petit diptyque que le roi René avait offert à son dévoué serviteur Jean de Matheron et que M. Paul Durieu contribua jadis à faire entrer au Musée du Louvre. Le diptyque du Louvre qu'on a attribué à Nicolas Froment d'Avignon est cependant d'un dessin plus ferme et plus écrit que celui-ci, bien qu'il soit encore très inférieur aux superbes portraits où le roi René et sa femme paraissent en donateurs dans le célèbre triptyque du *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix.

* * *

La sculpture n'est représentée que par un seul monument mais d'une importance capitale. C'est une figure de marbre, en pied, de grandeur demi-nature, le corps vêtu d'une étoffe

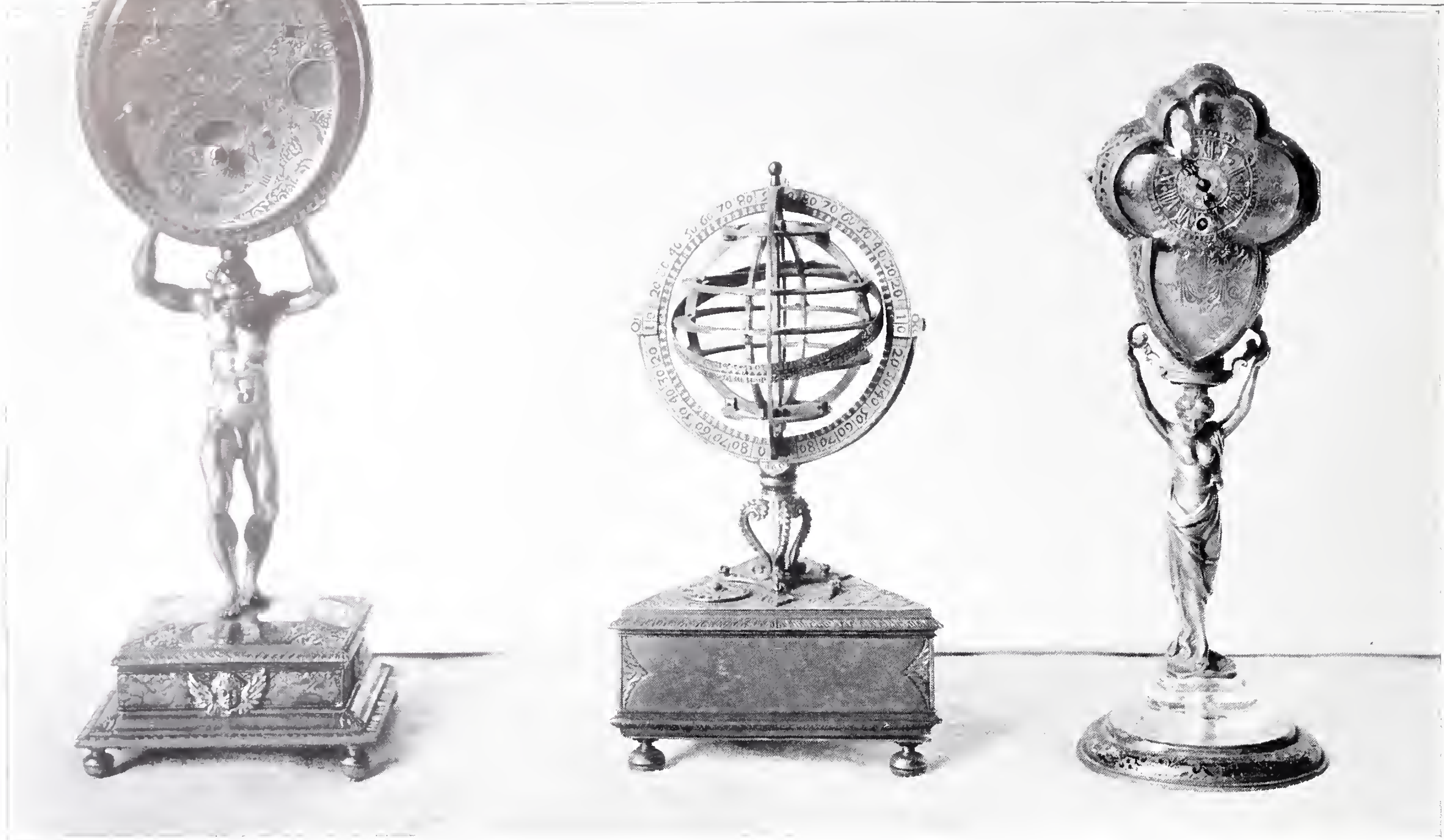


ANGE. — Marbre blanc. — École lombarde, xv^e^ siècle
*(Collection Chabrière-Arlès)*




PLATEAU DE MARIAGE. — PEINTURE SUR BOIS. — ÉCOLE FLORENTINE, XV^e SIÈCLE

*(Collection Chabrière-Arles)*



HORLOGES ET SPHÈRE — Bronze doré. — XVIe siècle

*(Collection Chabrière-Arlès)*



L'ENFANT A L'OUTRE. — Bronze. — Italie, XVIe siècle

PANTHÈRE. — Bronze. — Italie, XVe siècle

SILÈNE. — Bronze. — Italie, XVIe siècle

*(Collection Chabrière-Arlès)*

souple tombant en plis droits et pressés jusqu'aux pieds, la jambe gauche demi-nue, légèrement tendue en avant. Le visage d'une grâce toute juvénile, avec les grands yeux candides et les longs cheveux bouclés épandus sur les épaules, a ce charme ambigu qu'on retrouve dans tant de figures semblables du quattrocento italien. Qu'on se rappelle le délicieux page campé dans un coin du grand tableau du Borgognone à la Chartreuse de Pavie. Ce marbre, d'une patine chaude, tout ambrée, offre tous les caractères de l'École lombarde à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Il rappelle le beau tabernacle déposé au musée archéologique de Milan et qui provient de l'église San Trovaso; les deux groupes d'anges qui se penchent vers la Vierge,



COFFRE EN NOYER. — Art français. — XVI<sup>e</sup> siècle
*(Collection Chabrière-Arlès)*

CEINTURE EN VERMEIL. — Art flamand. — XVI<sup>e</sup> siècle. — BIJOUX ET MONTRE. — XVI<sup>e</sup> siècle
*(Collection Chabrière-Arlès)*

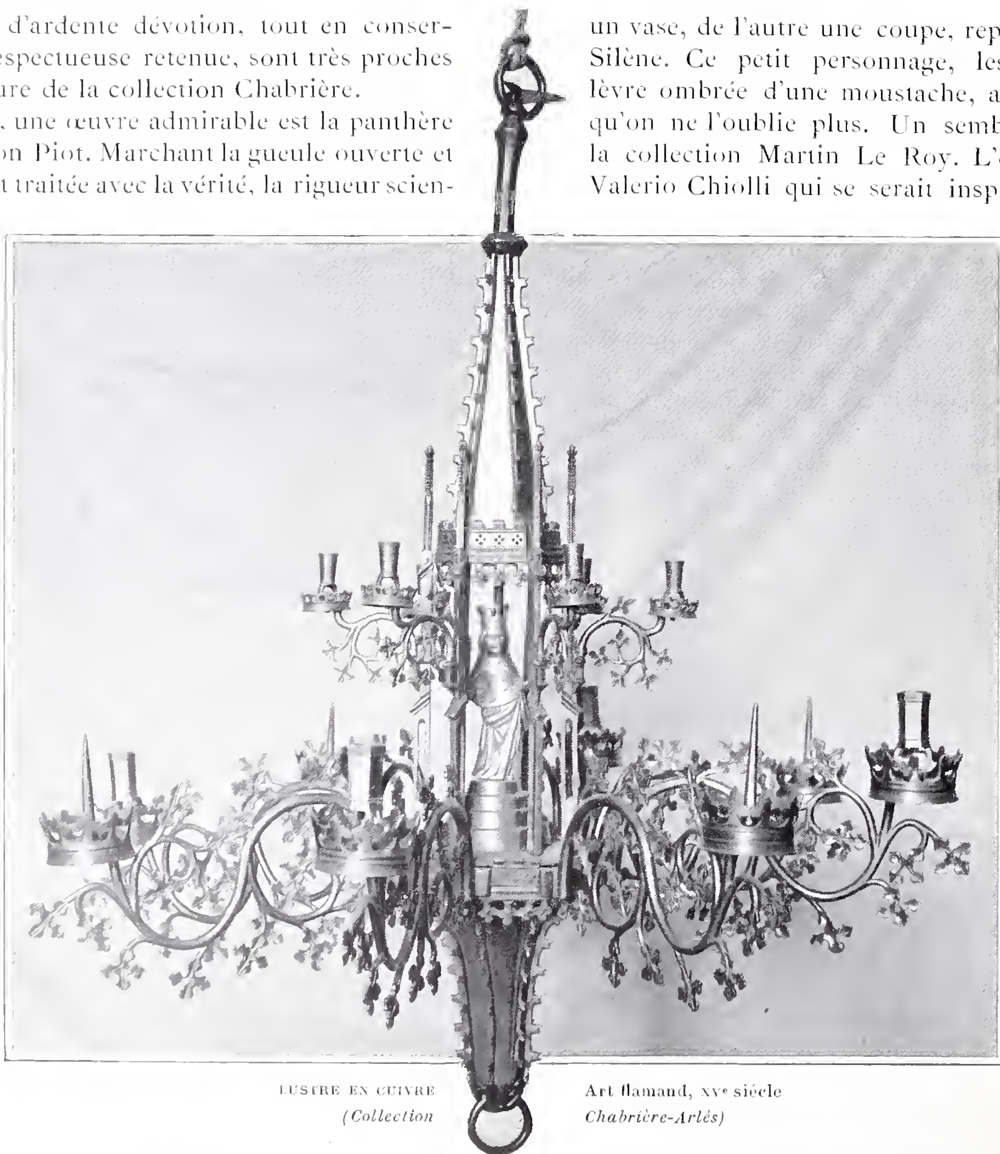


AIGUIÈRE ET PLATEAU D'AIGUIÈRE. — Faïence de Deruta. — XVIe siècle
*(Collection Chabrière-Arlès)*

dans un mouvement d'ardente dévotion, tout en conservant une timide et respectueuse retenue, sont très proches par le style de la figure de la collection Chabrière.

Parmi les bronzes, une œuvre admirable est la panthère de l'ancienne collection Piot. Marchant la gueule ouverte et le fouet dressé, elle est traitée avec la vérité, la rigueur scientifique d'un écorché. C'est merveille de voir la conscience intelligente avec laquelle fut étudié et rendu le jeu des muscles sensible sous la peau. Cette pièce, d'une fonte splendide, est de plus d'une patine parfaite. Pas la moindre lourdeur, pas le plus léger empâtement; c'est au contraire surprenant de vigueur et de nerf. — Un petit enfant dont le pied nu s'amuse à dégonfler une outre, est une œuvre exquise du XVIe siècle. Enfin, un petit personnage ventru, tenant d'une main un vase, de l'autre une coupe, représente sans doute un Silène. Ce petit personnage, les cheveux crépus, la lèvre ombrée d'une moustache, a un type si particulier qu'on ne l'oublie plus. Un semblable se trouve dans la collection Martin Le Roy. L'œuvre est attribuée à Valerio Chiolli qui se serait inspiré du nain de Cosme de Médicis, Mordante.

Trois belles épées sont des types remarquables de ce qui était alors réputé sortir des plus grands ateliers d'armuriers de l'Europe. Celles-ci sont italiennes, si l'on en juge par le décor des gardes; mais les formes étaient à peu près semblables aussi bien en Italie, qu'en France ou en Allemagne, depuis le règne de Henri II jusqu'à la fin du règne de Louis XIII. C'est l'époque des branches multipliées, contournées, entrelacées, destinées à enve-



LUSTRE EN CUIVRE (Collection Chabrière-Arlès) Art flamand, XVe siècle



TABLE EN NOYER. — Atelier lyonnais, XVIe siècle
*(Collection Chabrière-Arles)*



LÉGUMIER EN VERMEIL. — Époque de Louis XV
*(Collection Chabrière-Arlès)*

ordinaire si vulgarisé, appartint autrefois au Lyonnais Carrand.

Je n'ai point à parler ici des beaux cuivres arabes, ni des deux boîtes en ivoire, qui furent prêtés en 1903 à l'Exposition d'art musulman; il en a été parlé dans la livraison des *Arts* d'avril 1903.

D'une petite série de faïences italiennes, toutes du XVIe siècle, je ne retiendrai que deux pièces d'une qualité tout à fait exceptionnelle, un plateau et une aiguière de Deruta, aux reflets mordorés d'un éclat superbe, légèrement verdâtre et assourdi. Le plateau, décoré de compartiments alternés décorés de feuilles et d'imbrications, porte en son centre un profil de femme, comme c'est l'habitude dans les plats des ateliers de Deruta. Ce beau plateau, sur le mur qu'il décore, harmonise ses reflets avec ceux de quelques beaux plats hispano-moresques.

* * *

Une petite collection d'horloges et de montres de la Renaissance est chez M. Chabrière d'un très grand intérêt de curiosité. Elle n'a pas été faite de façon systématique, avec l'idée volontaire et arrêtée de faire l'histoire de cette industrie si intéressante. Cela a été fait magistralement à Paris par les recherches obstinées de M. Paul Garnier. Mais nous rencontrons ici quelques objets de tout premier ordre qui pro-

lopper la main comme un berceau. Il est visible même que dans l'une de celles-ci, non seulement les branches de gardes protègent le dessus de la main, mais des contre-gardes viennent en dessous protéger les doigts repliés vers la paume. La première, à gauche de notre reproduction, est décorée en incrustations d'argent de mascarons d'où partent des rinceaux et des tiges de fleurs en assez fort relief; sur la lame se lit: Rodrigue Domingo. L'épée centrale, également incrustée d'argent, porte des têtes d'anges ailées, au milieu de beaux rinceaux. La dernière, la plus riche d'effet avec ses incrustations d'or et d'argent, est décorée, sur toutes les branches de la garde, d'une sorte de pélican luttant avec un serpent, motif répété sur le quillon, alternant avec des petits personnages jouant des instruments de musique. — Un objet de métal est encore digne de retenir notre attention : c'est un beau lustre de cuivre, tel que les églises des Flandres en possédaient un si grand nombre, où, dans une sorte de lanterne surmontée d'un clocheton, se trouve une Vierge debout ; de grandes branches aux souples volutes partent de la base de la lanterne, et portent à leurs extrémités des bobéchons à pointes. Ce très beau lustre, qui sort du type



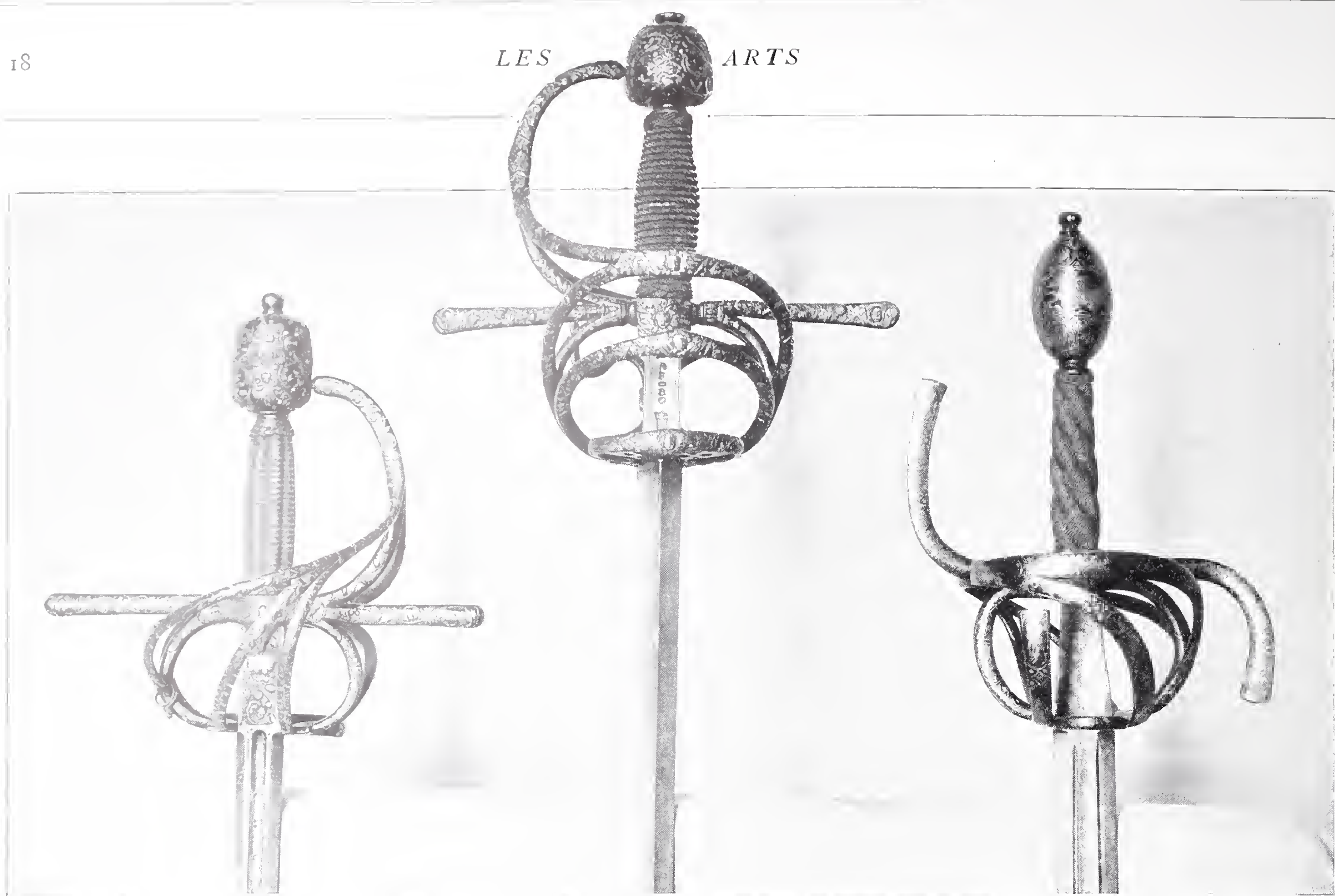
LÉGUMIER EN ARGENT. — Époque de Louis XV
*(Collection Chabrière-Arlès)*



SERVICE DE VOYAGE EN VERMEIL AUX ARMES DU DAUPHIN. — Époque de Louis XV
*(Collection Chabrière-Arlès)*



CAFETIÈRES EN VERMEIL AUX ARMES DES NOAILLES. — Époque de Louis XV
*(Collection Chabrière-Arlès)*



ÉPÉES INCRUSTÉES D'OR ET D'ARGENT. — Italie, XVI^e siècle
*(Collection Chabrière-Arlès)*

viennent en grande partie de la collection Spitzer, si riche en monuments de ce genre. Les petites horloges ne diffèrent alors le plus souvent des montres, que par les figures qui les portent, ici une petite cariatide et là un Atlas (cette dernière signée Pierre Loutau, un horloger de Lyon, provient de la collection Spitzer, après avoir passé par celle de Carrand). Une petite sphère astronomique montée sur une base triangulaire renfermant un mouvement d'horlogerie à trois cadrans, porte la marque de Pierre Noytolon, un autre ouvrier lyonnais (ancienne collection Maxmaron à Dijon).

Les montres que nous donnons dans la reproduction entourées d'une très belle ceinture en vermeil, ajourée et ciselée, d'origine flamande, — offrent toutes des cadrans finement gravés enfermés dans des boites en cristal de roche.

* * *

Il nous reste, avant de terminer, à parler des deux trésors de la collection Chabrière-Arlès, qui sont célèbres dans le monde des amateurs, les deux services de table en vermeil, l'un aux armes du Dauphin, fils de Louis XV; l'autre aux armes des Noailles, qui furent l'objet d'une très grande admiration à l'Exposition rétrospective du Petit Palais en 1900.

Le service du Dauphin, conservé dans sa boite de gainerie originale, se compose de pièces de vermeil d'une ciselure superbe; quelques autres sont en porcelaine de Chine montées. Ce service est passé par les mains du marquis d'Afos.

La nécessité où l'on se trouva à la fin du XVII^e siècle d'envoyer, sur l'ordre du Roi, tant de pièces d'orfèvrerie à la Monnaie pour y être fondues et monnayées afin de subvenir aux dépenses de la guerre, fut une des causes de ruine les plus certaines de ces objets si beaux et si précieux. Quelques-uns furent heureusement sauvés et ceux-là n'auraient peut-être pas échappé aux fureurs révolutionnaires de la fin du XVIII^e siècle, si quelques émigrés ne les avaient emportés avec eux à l'étranger. C'est à une raison de ce genre que nous devons l'existence de ce merveilleux service aux armes de Noailles, composé d'une grande cafetière en vermeil, d'une autre plus petite, de deux douzaines de grandes et de petites cuillères. Ces cuillères n'ont pas toutes des manches semblables; certains sont ajourés de deux branches entrelacées avec une étonnante souplesse. Les cafetières d'un galbe parfait et d'une grande élégance portent une splendide décoration, de longues guirlandes de feuillages en vigoureux reliefs au-dessous desquelles des médaillons portent gravés légèrement des enfants jouant avec un bouc.

En dehors de ces deux services, M. Chabrière, amateur passionné d'orfèvrerie du XVIII^e siècle, possédait encore deux légumiers, l'un en argent décoré des plus délicats et fins motifs gravés, l'autre en vermeil, de relief plus vigoureux et de ciselure prodigieuse, où des cygnes alternent avec des gerbes de fleurs ou de légumes et deux anses merveilleusement ajourées de deux branches entrelacées. Puis encore un sucrier d'argent d'un type rarissime; la forme en est légèrement surbaissée et manque un peu d'élégance, mais le décor quadrillé interrompant des bustes laurés d'empereurs romains, est d'un type admirable et très peu connu.

Je n'ai pu qu'indiquer très brièvement quelles étaient les merveilles dont il avait plu à M. Chabrière-Arlès de s'entourer. Les joies qu'elles lui procuraient n'étaient point égoïstes : nul n'ouvrait plus gracieusement ses portes à qui était susceptible de tirer de ces visites une intime satisfaction, un souvenir durable et charmant. Nombreux sont ceux qui en conserveront.

GASTON MIGEON.



LA VIERGE DE MISÉRICORDE, PAR ENGUERRAND QUARTON (1452)
*Musée Condé (Chantilly)*

# Les Origines de la Peinture française (1)

IIme PARTIE. — DE LA MORT DU DUC DE BERRI A L'AVÈNEMENT DE FRANÇOIS Ier

L'ANNÉE 1432, qui vit s'achever le célèbre retable de Gand, marque une des grandes époques de l'histoire des arts.

L'influence des Van Eyck, qui s'exerça par là, eut en effet pour résultat de détacher l'école des Flandres de l'imitation de l'Italie, et de soustraire celle-ci à une autorité qui auparavant régna sur toute l'Europe. Ce n'est pas sans raison que plusieurs ont remarqué dans cette première époque, un style de peinture international. Ce style, proprement italien, n'avait pas laissé de s'imposer partout. Des temps nouveaux virent naître la dissidence dont je parle, et dont les origines demeurent un mystère.

M. Durrieu en a très savamment reporté les premiers signes avant le tableau de l'Agneau, jusqu'à la seconde suite, peinte pour la maison de Bavière, des miniatures des Heures de Turin. Ces Bavières régnaient en Hainaut. Parce que les premières miniatures de ces Heures furent peintes pour le duc de Berri, ce n'est pas une raison de conclure à une parenté d'atelier de ces premières avec les autres. Au contraire, n'est-il pas remarquable que le style des Van Eyck, ainsi reconnu dans un ouvrage de quinze ans plus ancien que l'Agneau, n'est pas encore pour cela ôté aux Pays-Bas, où l'on a cru jusqu'ici qu'il naquit ?

Ce fut comme tout d'un coup, et tout ce qu'on allègue contre la possibilité d'une aussi soudaine invention, ne paraît pas devoir tenir contre l'histoire.

Peut-être s'est-on fermé tout à fait le chemin de la comprendre, en s'efforçant de dépouiller les Van Eyck de l'invention de la peinture à l'huile. On a prouvé par vingt textes que l'huile avait servi bien avant eux à peindre, sans remarquer que ce point n'est pas tant en question, que la manière dont ils l'ont appliquée. Or là-dessus les peintures récusent tous les textes. Toutes les huiles du monde aux tableaux plus anciens ne pourront faire que les Van Eyck n'aient pratiqué en huile un procédé nouveau et considérable, dont les effets éclatent dans leurs œuvres. Cela seul intéresse les historiens de l'art. Le reste est affaire aux chimistes. Dans un ouvrage récent, un expert, M. Dalbon, en remarquant l'importance du *procédé brugeois*, a rendu vain tout ce qui s'entasse là-contre, et contribué à rendre aux Van Eyck leur vieille gloire.

Elle diminue l'étonnement que cause le reste. La soudaineté n'a rien qui surprenne dans l'invention d'une recette d'industrie. S'il est prouvé que cette recette favorise une imitation plus matérielle de la nature, et l'éclosion sans elle impossible, d'une école de coloristes, peut-être on concevra qu'un peintre, tout d'un coup détourné vers ce nouvel objet, ait négligé la belle draperie, l'harmonie des visages, tout le grand style, dont l'éloignement des modèles antiques lui rendait aussi bien la pratique moins aisée. De là peut-être ont dû naître, en même temps qu'un prestige de couleur, une transparence d'ombres, un modelé, une exécution sans pareils, ces airs de têtes plats et vulgaires, ces draperies cassées, ces gestes anguleux, toute cette grimace, qui, s'ajoutant à la gaucherie inévitable des premiers âges, établit pour un siècle, dans les écoles du Nord, cette barbarie de dessin qu'on a nommée gothique, et que la Renaissance réforma.

Les premiers effets de cette manière nouvelle se font sentir en France dans le fameux Bréviaire de Sarisbéry (Salisbury), et dans tout ce qu'on a coutume de rapprocher de cet ouvrage. Des signes certains empêchent d'en reculer le temps au delà de 1433. Il fut peint à Paris pour le duc de Bedford, régent anglais de France au nom de Henri VI. Ce manuscrit, célèbre par le nombre et l'agrément de ses peintures, mêle aux traits évidents du style des Van Eyck, assez de souvenirs de l'âge précédent pour qu'on fixe de son temps le passage d'un style à l'autre. Ce passage s'explique aisément, si l'on considère que la miniature française était aux mains des ouvriers des Flandres, et ne subissait l'action de l'Italie que par ceux-ci. Il était comme inévitable que la nouvelle école de Bruges l'entraînât dans sa dissidence. De

(1) Voir *les Arts*, n° 37, p. 17.

discipline giottesque et florentine, aussi longtemps que tout le monde et même les Pays-Bas y furent obéissants, l'art français la rejeta presque en même temps qu'eux. Quand pour la première fois enfin se révélèrent dans un homme de notre nation, des talents qui peut-être eussent changé le cours des choses, le pli était pris, et Fouquet ne put que s'accommoder des pratiques établies.

Il est chez nous le plus frappant exemple, et dans ses bons ouvrages une des gloires les plus authentiques de la discipline brugeoise. Aussi ne veux-je considérer, dans les années qui suivent la mort du duc de Berri, qu'une attente, et comme la préparation de l'apparition d'un si fameux artiste.

C'est un intervalle de vingt-cinq ans, durant lesquels, hors l'enluminure, on ne trouve presque aucun ouvrage dont nous ayons à faire l'histoire. C'est un trait remarquable du temps, et que l'exposition des Primitifs français aura rendu extrêmement sensible. Pour cette période, et même pour une plus longue encore, la disette de tableaux y était presque absolue. Depuis 1400 jusqu'à Fouquet, et dans l'espace d'un demi-siècle, le catalogue de cette exposition ne contient pas plus de deux tableaux, ainsi libellés : *École du Midi, École d'Auvergne.* Un si grand vide ne put être comblé que grâce aux œuvres de l'anonyme dit maître



*Cliché Girandon.*

ÉTIENNE CHEVALIER EN PRIÈRE ASSISTÉ DE SON SAINT PATRON
Miniature des Heures d'Étienne Chevalier, par Fouquet (xv^e siècle)
*Musée Condé (Chantilly)*

de Flémalle, universellement tenu pour Flamand, et que rien ne permet de ranger dans cette histoire.

Aussi bien, depuis environ le même temps, les mentions d'archives ne se font pas moins rares. Soit effet des mal-



*Cliché Girandon.*

JOB ET SES TROIS AMIS
Miniature des Heures d'Étienne Chevalier, par Fouquet (xv^e siècle)
*Musée Condé (Chantilly)*

heurs publics engendrés de la conquête anglaise, soit disette effective de peintres, les trois quarts du règne de Charles VII se présentent comme vides à cet égard. Quelques mentions de lances peintes et vernies pour le roi réfugié dans Bourges, sont tout ce qui figure alors une école française de peinture. Le fil, jusque-là visible à peine par places, est cette fois rompu tout à fait.

Fouquet le renoue vers 1445, qu'il peignit, à ce qu'on croit, premier de tous ses ouvrages connus, le portrait de Charles VII au Louvre.

Il était de Tours, où quelques-uns veulent imaginer que la cour de Bourges tout d'un coup avait attiré les arts. On ne sait de façon certaine, en quel lieu, ni sous quel maître il se forma. Il vit l'Italie dans sa jeunesse, avant 1447, comme il ressort du portrait du pape Eugène IV, mort cette année-là, qu'il y avait peint. Au retour, de bonnes raisons font croire qu'il fut dans la faveur d'Agnès Sorel, maîtresse du roi. Celle-ci mourut bientôt, en 1450. On le voit depuis travailler pour Étienne Chevalier, trésorier de France, pareillement protégé de cette maîtresse royale.

Dans un tableau célèbre, qui décora longtemps la chapelle funéraire de Chevalier dans Melun, Fouquet avait peint l'un et l'autre : Agnès sous les traits de la Vierge,

Chevalier à genoux tourné vers elle, présenté par son saint patron. L'ouvrage formait deux volets, qui sont maintenant dans les musées, l'un d'Anvers, l'autre de Berlin. Pour le même il peignit encore les fameuses Heures de Chantilly, et pour un patron inconnu le Boccace de Munich, où se trouve représenté en tête le procès du duc d'Alençon. Ce dernier manuscrit fut achevé en 1458, les autres peu auparavant, ainsi que peut-être les Grandes Chroniques de



LE TRÉBUCHEMENT DES HOMMES DANS L'ENFER
Miniature de la Cité de Dieu par Maître François (XV^e siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*

France du Cabinet des Manuscrits. On place vers 1460 le Jouvenel des Ursins du Louvre.

Tout ceci marque que la fortune du maître était faite, quand Charles VII mourut (1461), et que Louis XI lui succéda. Le nouveau roi fit de lui son peintre en titre, dont un premier effet sans doute fut le conseil qu'on lui demanda au sujet de l'empreinte du feu roi, prise pour les funérailles. Au reste, ce qu'il retira de cette fonction, paraît avoir été

peu de chose. Tout ce qu'on sait de positif, est la miniature en tête des Statuts de l'Ordre de Saint-Michel, en 1470. Deux fois on voit le roi arrêter des travaux auxquels tout justement notre homme fut employé. Le caprice d'une humeur chagrine, ou le soin d'épargner, le fait tantôt contremander des fêtes qu'on préparait pour son entrée dans Tours, tantôt suspendre le projet de sa sépulture.

Cependant Fouquet recevait les commandes des églises, et de divers grands officiers et seigneurs. A Tours, Notre-Dame-la-Riche fut décorée de ses peintures. En 1472, il peint un livre d'Heures pour Marie de Clèves, veuve du duc d'Orléans, un autre pour Philippe de Commines en 1474. Jean Moreau, valet de chambre du Roi, eut de lui un pareil ouvrage. Peu avant 1475 sans doute, que le duc de Nemours fut décapité, se placent les fameuses Antiquités de Josèphe, commandées par ce prince. On met dans le même temps les Faits des Romains, récemment révélés par l'admirable débris de quatre miniatures que M. Thompson en conserve. A ces pièces d'enluminure se joignent, en petit volume toujours, ses camaïeux d'or en émail, dont deux échantillons sont maintenant connus : le propre portrait de l'artiste au Louvre, et le Saint-Esprit accueilli et refusé, au Musée d'Art industriel de Berlin.

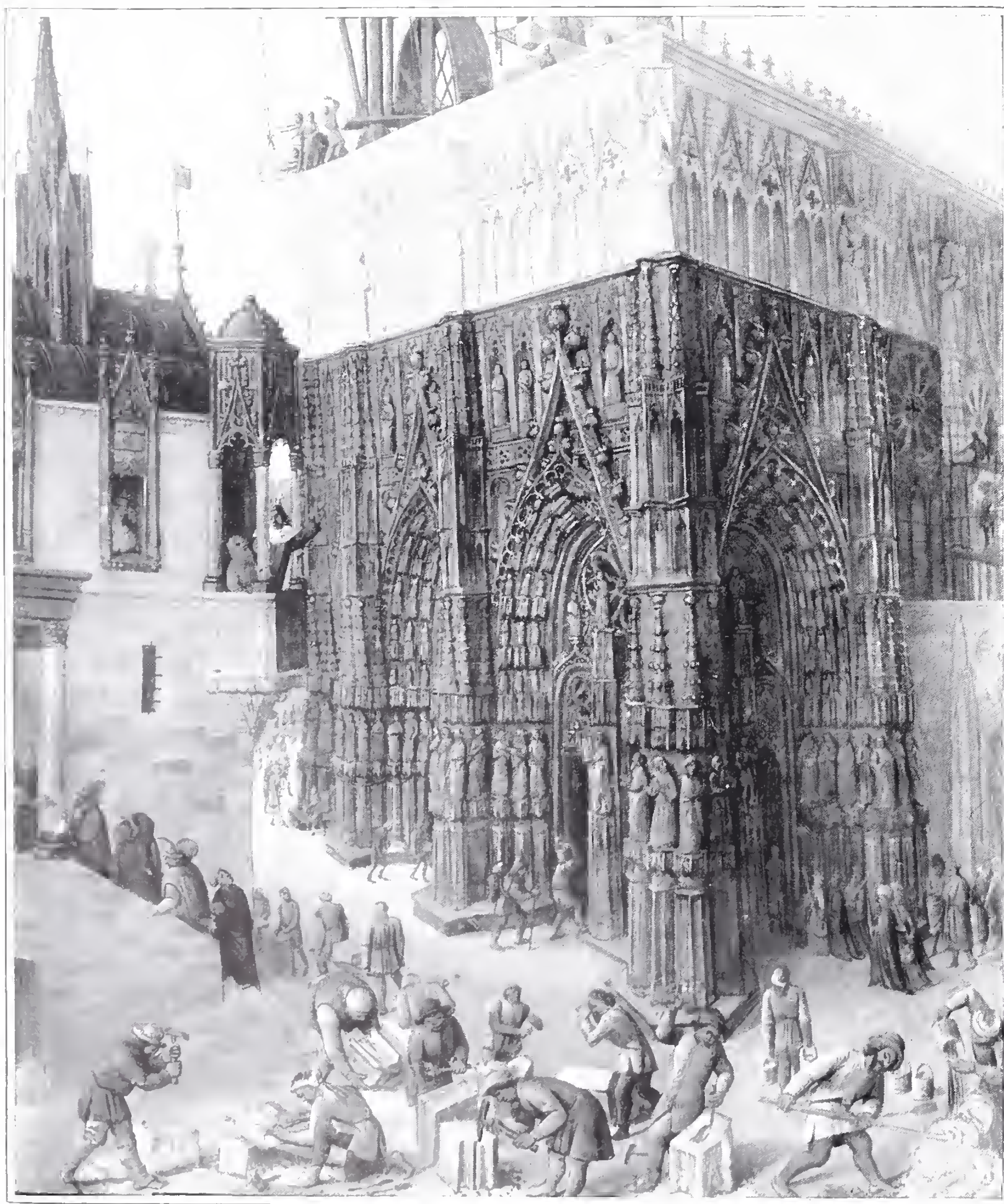
Tels sont les ouvrages, tant conservés que mentionnés seulement dans les comptes, du maître. Il faut y joindre ceux-ci, qui montrent que sa renommée, vivante en Italie, n'avait pas moins pénétré dans les Flandres : des Heures commandées en 1460 par Isabeau de Roubaix, fondatrice de l'hôpital Sainte-Élisabeth de cette ville, un petit tableau peut-être peint pour le Téméraire, dont on trouve plus tard la mention aux inventaires de Marguerite d'Autriche.

Or il importe de définir les mérites auxquels répondit ce grand succès. On ne les trouve pas dans les ouvrages à l'huile. Tous les grands tableaux de Fouquet pèchent par un dessin pauvre et raide, par un coloris rougeâtre et noir. La misère des draperies, l'enfantillage des poses, la haïssable boursouflure d'un modelé sans exactitude, achèvent d'en rendre l'aspect insupportable.

Dans la miniature, tout change. Au bout de son pinceau d'enlumineur, Fouquet retrouve la facilité, les grâces, un degré de science précisément mesuré sur cet espace réduit, une liberté d'invention, une beauté de dessin, une saveur d'exécution et de touche qu'on ne finit pas d'admirer. Aucune des louanges que le nom de compatriote inspire à plusieurs historiens complaisants de l'art français, n'est à cet égard exagérée. Fouquet met dans ses petits tableaux une noblesse de style inconnue des Flandres. Un peu de l'italianisme d'un Paul de Limbourg apparemment survit chez lui, dans l'ordonnance, l'expression, l'air de tête, lequel est souvent d'un naturel exquis. Ses fonds sont une source renouvelée d'agrément. Les fabriques y sont peintes d'une précision et d'une légèreté sans égales. Avec ce qui, dans ces vieux ouvrages, demeure d'imperfection aux eaux et aux feuillages, le paysage ne laisse pas d'enchanter, principalement dans les lointains, établis et touchés avec un art parfait. Quant à cette partie, le Josèphe et les Faits des Romains renferment des chefs-d'œuvre.

Fouquet mourut peu avant 1481. Il faut remarquer qu'ayant, par ses rares talents, à nouveau tiré d'obscurité l'école française, il ne laissait pas de la replacer, un siècle et demi après Pucelle, à ce point de départ d'enluminure, où la fixaient ses destinées.

Ceci n'empêche pas de signaler comme un exemple exceptionnel de grande peinture décorative, les Anges peints à la voûte de la chapelle de Jacques Cœur à Bourges. Il est vrai aussi qu'une école provinciale, que de récentes découvertes ont mise dans toutes les bouches, faisait preuve alors de talents du même genre.



CONSTRUCTION DU TEMPLE DE JÉRUSALEM
Miniature des Antiquités de Josèphe, par Fouquet (XV$^{e}$ siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*

Ce qu'on nomme école d'Avignon, et dont les commencements palpables se placent vers 1440, parait avoir produit en abondance ce que nous cherchons en vain autour des rois de France, je veux dire des tableaux, et de quelque mérite. Ce mérite est attesté par les ouvrages d'Enguerrand Quarton, mal nommé Charonton sur un barbarisme avignonnais, issu de Picardie, auteur en 1452 d'une Vierge de Miséricorde qu'on garde à Chantilly, et l'année suivante, d'un Couronnement de la Vierge à l'hôpital de Villeneuve-lès-Avignon.

Ces deux curieux tableaux méritent toute l'attention de l'historien. Ce sont des pièces de style en général flamand, qu'une composition indigente et confuse, joint le froid effet d'une matière qui ne diffère que peu de la détrempe, dépare. Cependant un regard attentif découvre sous ce fâcheux aspect quelques beautés de premier ordre. Un jet de draperie ample, soigneusement étudié et du plus majestueux effet, en fait le caractère principal. On le retrouve agrandi encore, dans la Pitié du même hôpital de Villeneuve et dans l'Homme de douleur de Boulbon, maintenant au Louvre, pièces anonymes qu'on croit d'un même auteur, odieusement barbares de composition, mais d'une vigueur d'exécution surprenante.

Or, quelle que soit à plusieurs égards l'excellence de ces exemples, une chose s'oppose à ce qu'on leur donne ici la même place qu'à ce qui précède. Rien en effet ne les relie au cours de cette histoire, soit dans le passé, soit dans l'avenir. La qualité de Picard reconnue à Quarton, ne vaut à l'école française qu'une louange isolée. Ses talents s'exercent hors de France, aux ordres d'un mécénat d'Église et de négoce, dont le goût, les soins, les exigences ne devaient exercer nulle action sur le développement de nos arts. D'action directe sur les artistes qui travaillèrent pour les rois de France ou pour les princes qui les approchent, on n'en voit pas davantage à ce peintre.

Le patronage du bon roi René, quelque temps exercé sur la Loire, et qui depuis 1471 se transporta en Provence, ne valut à nos arts aucun retour d'Avignon. Personne de chez nous ne puise par son intermédiaire à cette source, que des particuliers ont peut-être contribué plus que lui à entretenir. Les listes d'ouvrages de ces peintres, publiées par M. l'abbé Requin, tous issus de commandes privées, ne laissent pas d'être fort longues. Rien n'oblige à croire que Pierre Villatte Limousin, Tavernery de Lyon, Grabuzetti de Besançon, Delabarre, Dumbetti, Yverni d'Avignon, pas plus qu'après eux Changenet de Langres, Grassi d'Ivrée, vivant sur les particuliers, aient tenu, grâce au roi René, quelque chose d'un patronage français.

Quelques talents donc que révèlent les découvertes de l'avenir chez les sujets du roi de France qui de leurs ouvrages entretinrent cette école, ce ne sera jamais que dans un sens très particulier et restreint qu'on pourra les considérer comme représentant l'école française. Le fait est qu'ils n'en sont point issus, et que de façon directe ni indirecte, ils n'ont contribué à la former.

Aussi bien, rien n'assure que ce qui sera découvert, tienne les promesses contenues dans quelques-uns de ces tableaux. Tout dans ce que nous possédons, n'est pas fait pour encourager de grands espoirs. Les œuvres de Froment d'Uzès opèrent précisément le contraire. Car, avec la meilleure volonté du monde, que louer, soit dans sa Résurrection de Lazare de 1461, aux Offices de Florence, soit dans son Buisson ardent de 1475, à la cathédrale d'Aix, dans le Saint Siffrein d'Avignon, dans le diptyque de Matheron au Louvre, suffisamment présumés de sa main ? De pareils morceaux semblent n'avoir vu le jour que pour montrer ce que l'imitation des Van Eyck pouvait engendrer d'exécrable, quand nulle étude soigneuse de la nature, quand nul soupçon du clair-obscur, quand nulle transparence des couleurs, quand nul prestige de fonds lumineux et fuyants n'en rachètent la gothicité.

Le roi René et la reine Jeanne sa femme ont leurs ridicules portraits au tableau d'Aix, qu'ils commandèrent, et dans le diptyque de Matheron. Faut-il en conclure qu'Avignon n'avait dès ce temps-là rien de mieux à leur fournir,



DAVID RECEVANT LA NOUVELLE DE LA MORT DE SAÜL
Miniature des Antiquités de Josèphe, par Fouquet (XVe siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*

ou que ce prince fût assez peu mêlé à la prospérité de l'école, pour que ce qu'on trouve chez lui en soit les pires ouvrages ?

Le temps de son séjour d'Anjou le montre fort occupé de la protection des peintres. Outre quelques Flamands, dont on ne sait pas les noms, on l'y voit dès 1456 employer Copin Delf, et dès auparavant Barthélemy Declerc, tous deux de cette nation également, et pourvus de quelque renom. On sait du second un tableau peint pour la reine Jeanne, et rien n'empêche de croire que l'un et l'autre contribuèrent à soutenir l'école que l'exemple de Fouquet avait laissée dans ces parages.

Elle est célèbre sous le nom d'école de Tours, et il est vrai que la plupart des peintres qui depuis Fouquet jusqu'à Clouet mériteront d'être nommés ici, ont plus ou moins travaillé dans cette ville.

Le roi Louis XI, logé tout auprès, au Plessis, préside à ses commencements. Ce n'est pas qu'il ait été grand protecteur des arts. Outre Fouquet, son patronage s'étendit à Colin d'Amiens, connu pour avoir fait les dessins de son tombeau. Mais ce qu'on a cru quelque temps entrevoir de dépense de sa part en faveur d'artistes italiens, se réduit à l'achat unique d'un tableau de Bugatto, disciple des Flamands et peintre des Sforces à Milan, qui ne parut à la cour de France qu'un temps et pour quelques affaires. Ce tableau fut le portrait de François Sforce et de son fils Galéas-Marie. Le même peintre peignit aussi celui de Bonne de Savoie, sœur de la reine de France, pour ce dernier prince, qu'elle épousa. Un autre maître inconnu jusqu'ici, d'éducation flamande, comme fut Bugatto, a peint Jeanne de France, sœur du roi, dans un tableau qui se trouve à Chantilly.

Louis XI mourut peu après Fouquet (1483). Charles VIII, qui lui succéda, et par lequel dix ans plus tard allait s'ébaucher le retour de l'art français aux modèles d'Italie, cependant ne joue dans l'histoire de la peinture qu'un rôle très effacé.

Ce qu'on vit sous son règne en ce genre, n'est que la suite naturelle et singulièrement dépréciée de ce qu'avait vu l'âge précédent. Du vivant de Fouquet peignit, selon son style, maître François, gagé de Charles d'Anjou, et auteur d'une Cité de Dieu conservée au Cabinet des Manuscrits. Les historiens de l'enluminure vantent à tort cet ouvrage mécanique et glacial. En 1482, Piqueau fit pour la reine Charlotte la première page d'une Vie de Jésus-Christ. Il y a dans celle-ci quelque agrément mêlé à beaucoup de faiblesse. Le même style, porté dans les provinces de l'Est, se reconnaît dans la Bible de Hugueniot de Langres, achevée dix ans plus tôt, pour l'évêque de cette ville. Il faut joindre François Colombe, qui termina pour le duc de Savoie, les Très Riches Heures de Chantilly, passées en possession de ce prince. Pour le duc de Nemours peignit Évrard d'Espinques, Allemand, dont quelques œuvres de ce temps-là étalent une manière différente, affreusement hâtive et brutale.

Plus on considère les exemples de l'art d'enluminure en France après Fouquet, plus on s'étonne qu'un si grand maître, qui laissa deux fils peintres, n'ait fait aucun élève, que rien ne soit resté après lui au moins d'approchant à ses talents. Les manuscrits somptueux peints pour de grands seigneurs sont ce qui manque le moins dans les trente ans qui suivent. Mais quoiqu'on en renomme plusieurs, aucun ne mérite d'être tiré de pair, aucun même n'évite des reproches dont les bons ouvrages sont exempts.

Ce qu'on y trouve de fâcheux surtout est le coloris rude et criard, et la mauvaise exécution du sali d'or dans les lumières, que Fouquet



LES TROMPETTES DE JÉRICHO
Miniature des Antiquités de Josèphe, par Fouquet (XVe siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*






LA FEMME ADULTÈRE. — LA RÉSURRECTION DE LAZARE. — JÉSUS CHEZ SIMON

Triptyque par Nicolas Froment (1461)

*Musée des Offices (Florence)*

avait porté au plus haut degré de perfection. Rien n'égale chez ses disciples l'involontaire grossièreté de cette partie, et le détestable aspect qu'elle communique au reste. La grande célébrité d'un livre comme les Heures de Louis de Laval (1489), celle de plusieurs autres, renommés pour marquer le temps de la belle miniature française, ne doit point empêcher de remarquer cette décadence. Le cas qu'on voit faire de Bourdichon, tenu pour un maître de l'art, ne saurait donner le change sur les réalités.

On trouve mention de ce peintre, à Tours pareillement, depuis 1478. Tout le long du règne de Charles VIII, on le voit employé du roi, tantôt à des besognes accessoires de décoration et de tournois, tantôt à quelques rares tableaux, tantôt à des miniatures. C'est en ce genre seulement que nous demeurent des témoignages de son talent. Les Heures du Roi, celles d'Alphonse, roi de Naples, les unes et les autres au Cabinet des Manuscrits, en sont les effets pour ce temps-là. Les Fumée, abbés de Beaulieu près Tours, eurent aussi un missel de sa main. Il faut ajouter des Heures à l'Arsenal, et d'autres chez M. Edmond de Rothschild. Depuis l'avènement de Louis XII (1498), Bourdichon servit le nouveau roi. Sous ce règne, en 1508, il peignit le plus célèbre de ses ouvrages, choyé comme un joyau sans prix, complaisamment célébré comme une merveille de l'enluminure : c'est les Grandes Heures d'Anne de Bretagne. Or, à ne juger que le talent dont ce morceau donne la mesure, on ne peut dissimuler qu'il est des plus médiocres. La pauvreté de l'inspiration, la crudité de la peinture, l'exécution froide et pénible, ne sauraient être rachetées ni par l'or, ni par la profusion d'ornement et de couleur dont il nous apparaît chargé. Les fleurs des marges, sur lesquelles quelques-uns ont pensé reposer une admiration que les pages mettent en déroute, ne valent certainement pas mieux que le reste. Elles n'ont ni dessin ni tournure, et le poli de leur exécution ne fait que rendre plus sensible l'ignorance du peintre.

Faut-il penser que Poyet, qui fleurit en ce temps-là (1491-1497), et servit également de miniatures la reine Anne, marqua quelque talent de plus? Le fait est au moins que tout ce qui nous reste de pièces anonymes même, mérite cette médiocre estime.

Nous touchons à l'époque où se placent les nouveautés de la Renaissance. Bourdichon mourut sous François I[er], en 1520. Ceux qui vont répétant que les peintres que ce monarque appela d'Italie, n'étaient pas nécessaires, et que la gloire de l'école française était parfaite avant eux, ne se contentent pas il est vrai de ce qu'on vient d'énumérer. Ils y joignent un assez grand nombre de tableaux, que des éloges persévérants ont imposés à l'attention publique, et qu'il s'agit maintenant d'examiner.

Le plus célèbre, dont on ne songe point à méconnaître le mérite, est le triptyque de Moulins, où se voit une Vierge glorieuse entre les deux portraits de Pierre de Bourbon-Beaujeu et d'Anne, fille de Louis XI, sa femme.

On ne connaît pas l'auteur de ce tableau. Tout ce qu'on a jusqu'ici fourni d'information à son sujet, ne consiste qu'en quelques autres pièces que les historiens de l'art pensent lui attribuer. La Donatrice Somzée, maintenant au Louvre, la Vierge priante de Bruxelles, le Saint Victor au Donateur de Glascow, la Nativité d'Autun, une petite Assomption à M. Quesnet, composent ce bagage, assez peu propre en soi à éclairer la vie de l'auteur, et du reste purement supposé. Il est certain que d'une part le lien qui relie tous ces ouvrages est des plus fragiles, l'identité de style et d'exécution n'étant nullement de celles qui s'imposent ; d'autre part, les conditions historiques de chacun sont presque toutes indéterminées. La Nativité, où figure Jean Rollin, n'a été datée de 1480 (en démenti de l'âge apparent du personnage) que pour cadrer avec l'attribution. Le nom de la Donatrice Somzée est inconnu. Tout ce qu'on a promis de démontrer touchant le tableau de Glascow, n'a pu sortir d'un vague et d'une incertitude qui devaient dispenser d'en rien dire. Que dire de ceux de ces tableaux où n'entrent ni portraits ni costume, et dont il faut espérer moins encore ?

Quant au retable de Moulins lui-même, le public instruit attend encore non pas la



Cliché Giraudon.

L'ANNONCIATION
Miniature des Heures d'Étienne Chevalier, par Fouquet (XV[e] siècle)
*Musée Condé (Chantilly)*



LE PARADIS ET LES PÉCHÉS DE LA TERRE
Miniature de la Cité de Dieu, par Maître François (xve siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*

preuve, mais seulement une raison de présumer qu'il est français. On n'en connait que deux sortes en ces matières : ou des textes, ou des ressemblances de style avec d'autres peintures démontrées de cette provenance. Les textes manquent. D'ouvrages authentiquement français, il n'y a que ceux de Fouquet, de Bourdichon et les semblables, avec lesquels tout le monde avoue que le tableau de Moulins n'offre pas la moindre ressemblance. Quant à reconnaître simplement dans ce tableau les qualités abstraitement déduites du génie français dans les arts, c'est une méthode qu'aucune autorité n'a recommandée jusqu'ici. Rien aussi bien n'empêche de le croire d'un Italien touché de l'influence des Flandres, de sorte qu'on ne serait pas même tenu de lui donner place dans cette histoire, sans la circonstance d'avoir été



LE DÉPART DE THÉOLOGIE ET D'HISTOIRE
Miniature de la Cité de Dieu, par Maître François (XV^e siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*

peint au commandement de princes français. Ce témoignage même fait défaut aux autres tableaux qu'on vient de dire.

Pour le maître nommé des Bourbons, auteur supposé, outre ces mêmes princes au Louvre, du cardinal de ce nom à Chantilly, et d'une fausse Jeanne la Folle exposée aux Primitifs français, un mot suffit à son sujet. Ces pièces sont trop mauvaises, d'un coloris trop froid, d'une exécution trop triviale pour intéresser la critique. Le triptyque du Palais de Justice, supposé français sur des preuves incertaines en somme, ne fournit pas un argument meilleur. Enfin l'excellent Charles-Orland, dauphin de France, non moins isolé de style que le retable de Moulins, n'est pas un appoint plus solide au fantôme d'une école française dont on s'efforce de nous payer.

Sur un seul point, ce qu'on propose rencontre des vraisemblances palpables : c'est le Crucifiement de Loches (1485), visiblement apparenté aux miniatures de Bourdichon, et que plusieurs déclarent son œuvre. Si le fait se confirme, l'occasion sera belle de corroborer l'impression que laissent



RAOUL DE PRESLE PRÉSENTANT AU ROI SA TRADUCTION DES ŒUVRES DE SAINT AUGUSTIN
Miniature de la Cité de Dieu, par Maître François (xv^e siècle)
*Bibliothèque nationale (Paris)*

les miniatures du peintre, par la faiblesse égale de ce tableau. Le jour viendra peut-être où de pareils morceaux, dûment authentiqués aux peintres de la Loire, attesteront par leur médiocrité autant que par leur petit nombre, le peu que valait une production si témérairement célébrée.

Il reste à nommer Perréal, dit Jean de Paris, qu'on offre de reconnaître pour l'auteur du tableau de Moulins. C'était, à juger par les textes, un habile homme, maître en décoration et en dessin d'architecture. Il tenait de ce chef une grande place dans Lyon, où on lui voit faire son principal séjour. Seulement, ce qu'on trouve chez lui de mentions de tableaux, tient en deux mots : en 1497, le portrait d'une beauté célèbre, qu'il alla faire en Allemagne; en 1507, pour le roi Louis XII, celui de Guillaume de Montmorency et de quelques autres personnes de la cour. C'est tout. Le reste, pendant plus de quarante ans qu'on le suit pas à pas, à travers des mentions dispersées il est vrai, ne contient pas la moindre référence à des tableaux. Ce qu'on suppose de plus n'est qu'en l'air.

Comme Bourdichon, Perréal fut au service de François Ier. Il mourut peu avant 1528. Avec ces deux maîtres, l'un médiocre, l'autre sans ouvrages connus, finit l'histoire de l'ancienne peinture française.



LA FUITE EN ÉGYPTE
Miniature des Grandes Heures d'Anne de Bretagne, par Bourdichon (1508)
*Bibliothèque nationale (Paris)*



SAINT SÉBASTIEN
Miniature des Grandes Heures d'Anne de Bretagne, par Bourdichon (1508)
*Bibliothèque nationale (Paris)*

Il y avait trente ans que ce qu'on nomme la Renaissance avait commencé pour les autres arts. On en marque judicieusement l'époque à la campagne de Charles VIII en Italie, l'an 1495. La débilité de la peinture dans le même temps fut cause que cette division ne la touche qu'à peine, et qu'on peut, ne parlant que de cet art, la négliger. A qui pourtant souhaite de remonter aux origines les plus délicates des choses, il convient de faire remarquer l'italianisme naissant dans les Heures de la reine Anne par exemple. Nul doute aussi que Perréal, qui fit les dessins du tombeau de François II, duc de Bretagne à Nantes, n'ait également donné dans cette imitation. Plusieurs ont avancé la même chose de Fouquet, mais contre l'évidence des faits. Aussi bien dans ce règne de Charles VIII même, il ne s'agit que de signes les plus faibles du monde, noyés dans la pratique de tout l'âge précédent.

*(A suivre.)* L. DIMIER.

# TRIBUNE DES ARTS

## Le Retable du Parlement de Paris

*La communication de M. Amédée Pigeon, publiée dans le numéro 37 des* Arts, *a attiré, de la part de nos abonnés qui n'avaient pas tous pris connaissance e la note initiale, un nombre considérable de protestations. L'eussions-nous fait à dessein, nous n'aurions pas mieux réussi. Les assertions peu démontrées de I. Amédée Pigeon ont provoqué un mouvement que nous avons été heureux de constater, puisqu'il a apporté des notions nouvelles et des indications précieuses. Vous remercions ici ceux de nos correspondants dont nous nous faisons un plaisir d'insérer les lettres et nous nous excusons près de ceux dont, à notre rand regret, les exigences du journal nous obligent d'ajourner, ou même de supprimer, les intéressantes communications.*

*N. D. L. R.*

*La Vierge au donateur* provenant de la athédrale d'Autun et conservée au Musée du ouvre est attribuée à Van Eyck parce qu'elle st incontestablement de la même main que :s *Madones* de l'Institut Stædel à Francfort et e la galerie de Dresde, que l'*Annonciation* du Iusée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, surout que la *Vierge entourée de saint Georges t de saint Donatien, adorée par le chanoine 'an de Paele*, que possède l'Académie des Beaux-Arts de Bruges. Les analogies entre ce ernier tableau et les Madones de Dresde et du ouvre sont nombreuses et caractéristiques : nêmes figures de la Vierge et de l'Enfant, mêmes olonnes à chapiteaux historiés, mêmes fenêtres intrées, ornées des mêmes vitraux, même tonaté générale, mêmes plis des vêtements, surtout nême exécution des nus, des orfèvreries, des toffes, en un mot, même esprit pour concevoir t même main pour exécuter, donc même au-eur. Que l'on ne s'arrête donc pas, pour changer attribution du tableau du Louvre, au détail es personnages du second plan vus de dos, ersonnages accessoires et n'ayant avec ceux u *Retable du Parlement de Paris* qu'une essemblance très superficielle, nous les retrouons dans bien d'autres tableaux : dans le *Saint Luc* de Munich et dans le *Saint Luc* de l'Ermitage, dans des œuvres d'auteurs très difféents, exécutées parfois à plus de cinquante ns de distance. Fixer des attributions par de emblables détails, c'est créer le désordre et onfondre Van Eyck et Fouquet avec l'auteur lu *Retable du Parlement de Paris*, qui n'est ni 'un, ni l'autre. Quant à la *Vierge au donateur* lu Louvre, elle restera attribuée à Van Eyck ant que la *Vierge adorée par le chanoine Van de Paele* lui sera donnée, et il n'y a pas ieu de prévoir que cette attribution soit raionnablement modifiée avant longtemps.

Un Abonné.

---

Monsieur,

J'admets fort bien que le symbolisme a oué dans l'art du xv^e^ siècle un rôle considéable, mais pourquoi chercher des symboles à où le problème se pose d'une façon si imple et si naturelle? Aux côtés du calvaire, e vois, comme il est d'usage, deux saints qui ont *debout :* saint Jean et saint Denis : Saint Denis, apôtre des Gaules et l'un des patrons lu royaume; saint Jean-Baptiste, dont une elique insigne (la partie supérieure du chef) ut, en 1247, donnée par Baudouin II, empeeur de Constantinople, à saint Louis, roi de France, qui la déposa à la Sainte-Chapelle. Saint Jean-Baptiste est donc par là un des parons du Palais dont la Sainte-Chapelle est la paroisse. Remarquez encore que la célébration oute spéciale de la fête de la Nativité de saint Jean et le feu de joie de 7,000 livres qu'on allumait devant l'Hôtel de Ville, donneraient bien à penser que saint Jean-Baptiste était un des patrons de la ville, concurremment au moins avec sainte Geneviève, la Ville, le Corps de Ville, l'Hôtel de Ville étant *premier paroissien* de Saint-Jean en Grève. A côté de saint Denis est *debout* saint Charlemagne, fondateur de l'Université et son patron, comme, à côté de saint Jean, saint Louis, fondateur de la Sainte-Chapelle et patron de la Maison royale. Aussi bien, voilà juste soixante années que M. Taillandier a dit tout cela ; en voilà cinquante que M. de Guilhermy racontait l'histoire du Retable et identifiait le saint Louis avec les Charles VII qui sont à Saint-Denis et au Louvre. Observez, Monsieur, que ce sont bien là quatre *saints*, car ils sont debout, et, autrement, deux sur quatre seraient agenouillés; que ce sont les Saints patrons de l'Université, de la Justice, de Paris et de la France — des saints bien parisiens, comme on dirait. Les hagiographes et les Sociétés savantes qui s'occupent de Paris feraient, en mettant la question à l'ordre du jour de leurs séances, surgir sans doute quantité de faits nouveaux. Mais n'est-ce pas assez ?

Un mot pourtant encore s'il vous plaît. On eût pu croire que M. Amédée Pigeon connaissait *de visu* les armoiries que prend l'Empire allemand. Elles sont telles, parce que l'imagination des peuples voulut que Charlemagne les ait portées telles ou presque (car certains disent qu'il porta d'azur à l'aigle d'or, et que ce fut un de ses successeurs médiats qui inversa les émaux); en tout cas, parce que, depuis un temps immémorial, elles furent les armoiries du saint Empire romain germanique. Or, sur le manteau du personnage auquel, bien gratuitement, M. Pigeon attribue le nom de Henri V d'Angleterre, se trouvent, d'un côté, les fleurs de lis sans nombre; de l'autre, l'aigle d'Empire, d'or à l'aigle éployée de sable. L'aigle se lit fort aisément et n'a rien qui permette de le confondre avec les léopards d'or sur fond de gueules que porte l'écu du roi d'Angleterre. — M. Amédée Pigeon a écrit des romans qui ont eu du succès : il est à douter que celui qu'il vous a donné obtienne le suffrage de vos lecteurs.

Louis de Rozen.

---

Monsieur,

Le fameux retable du Parlement a beaucoup occupé la critique depuis le jour où il a quitté le Palais, et il ne semble pas que les discussions soient près de cesser. Une question qui paraissait résolue vient d'être reprise dans le numéro des *Arts* de janvier : M. Amédée Pigeon y propose de changer les noms des deux souverains fleurdelisés qui tiennent la droite et la gauche du tableau. On avait pensé voir en ces personnages saint Louis et Charlemagne; il veut y reconnaître Charles VII et Henri V, roi d'Angleterre.

L'opinion s'était déjà fait jour que saint Louis nous était présenté sous les traits de Charles VII ; la thèse n'est donc qu'en partie nouvelle sur ce point, mais en somme elle peut se soutenir. Je ne vois pas, pour ma part, d'empêchement absolu à ce que ce prince soit réellement Charles VII. Mais, pour ce qui touche Henri V, il en va tout autrement. Comment admettre que, dans l'enceinte du Parlement, on ait osé, à quelque époque que ce soit, avant ou après le départ des Anglais, représenter conjointement les deux rois rivaux? Au surplus, en quoi le prestige de Charlemagne, de cet ancêtre de la monarchie, pouvait-il être atteint par le fait de figurer, comme saint, à gauche du Père Éternel au pied de la croix, et, comme souverain, source de la Justice, dans une peinture destinée à rappeler aux juges leurs devoirs? On sait que, dans la grand'chambre du Parlement, le retable était accompagné de deux inscriptions comminatoires tirées des Livres saints, menaçant de châtiment les juges prévaricateurs.

Le retable présente un autre petit problème à éclaircir. A l'arrière-plan, à gauche, on voit le Louvre; sur ce point il n'y a jamais eu de doute; à l'extrémité droite, c'est le Palais. Ici il était permis d'hésiter un peu. On retrouve bien le grand degré, le portail à double baie, les grandes fenêtres gothiques, la tour polygonale, située vers l'angle de la cour, mais tout cela déformé, mal placé. De plus, un passage a été pratiqué entre les bâtiments du fond et les bâtiments en retour; une arcade surmonte ce passage, qui se continue en chemin à travers la campagne; or, il n'y eut jamais là de passage, d'arcade, ni de chemin.

A mon avis, cependant, c'est bien le Palais. La présence, en un même lieu, du grand degré, du portail, des fenêtres et de la tour polygonale, en est un sûr indice; et quel autre édifice que le Palais pouvait être choisi pour accompagner, de pair avec le Louvre, les figures de deux rois de France dans l'enceinte du Parlement de Paris?

On peut d'ailleurs donner une explication des singularités que j'ai signalées. La scène principale, *le Christ en croix*, est à Jérusalem ; l'église située en haut de la colline est celle du Saint-Sépulcre (elle est à comparer à l'église du Saint-Sépulcre, qu'on a pu voir dans une vue de Jérusalem, certainement traitée d'après un dessin fait sur les lieux. N° 96 de l'Exposition des Primitifs). Le Palais n'est pas seulement la résidence royale et le siège du Parlement, c'est aussi le palais de Pilate, où le Christ fut jugé et condamné. Il a été, pour ce motif, figuré non dans le lointain, comme le Louvre, mais au second plan; on n'a donc pu présenter qu'un fragment de l'édifice. Le chemin qui part de l'angle droit de la cour, c'est *la Voie douloureuse*, que le moyen âge faisait commencer à droite des ruines de la tour Antonia, résidence présumée de Pilate; l'arcade qui surmonte le chemin, c'est l'*Arc*

*de l'Ecce Homo*, qui s'élève encore en ce même endroit. Je me sers de l'expression : arc de l'Ecce Homo, parce qu'elle est d'usage courant. On sait que la tradition, qui rattache à cette arcade la présentation du Christ au peuple, n'est pas antérieure au xvi[e] siècle. « Au xiv[e] et au xv[e] siècle, dit M. le marquis de Vogüé (*Temple de Jérusalem*, p. 125), on vénérait deux pierres encastrées à la base de l'arc et que la tradition rattachait, soit à la scène du *Jugement de Jésus*, soit au *Lithostrotos*, soit même au *Portement de la croix*. » — « Une arcure de pierre qui traverse la rue, lequel fit faire S[te] Hélainne et au haut y a deux grosses pierres blanches dont sur l'une estoit Notre Sgr. quand il fut jugié à mort et sur l'autre Pillate qui le jugea. » (*Voyage de G. Lengherrand*, 1485-1486.)

Telles sont les raisons qui ont, à mon sens, altéré sur le retable la physionomie du Palais de la Cité au xv[e] siècle, et nous privent du plaisir de posséder une vue sincère de la grande cour pour cette époque reculée.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de ma considération la plus distinguée.

J. Guibert,

*du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.*

---

Monsieur,

Répondant à l'appel que vous adressez à tous vos lecteurs, je crois bon de vous faire connaître les quelques réflexions que m'ont suggérées la lecture de l'article de M. Pigeon et l'étude antérieure du retable. Je laisserai de côté la question de savoir si les deux personnages de droite et de gauche sont réellement Charles VII et Henri V. C'est là une controverse difficile à trancher sans documents précis, et l'attribution de M. Pigeon me paraît plus ingénieuse que vraisemblable. Je ne m'en occuperai donc pas. Mais il y a, dans cette même communication, deux affirmations qui me semblent discutables au plus haut point. C'est d'abord le rapprochement que M. Pigeon établit entre le retable et *la Vierge au donateur*, c'est ensuite l'attribution de ces deux œuvres à Jean Fouquet.

Il me semble, en effet, oiseux de venir mettre en doute aujourd'hui encore l'origine flamande de *la Vierge au donateur*, alors que tout, au contraire, tend à prouver qu'elle eut pour auteur Jean Van Eyck. Nous y retrouvons tous les défauts de cet artiste, en même temps que toutes ses qualités, sa pauvreté d'imagination, sa tendance habituelle à copier servilement la nature, ainsi que sa facture merveilleuse, son extraordinaire talent de dessinateur et de coloriste. Pouvons-nous faire les mêmes constatations à propos du retable ? Non, certes. La facture en est plus lâche, le modelé des physionomies moins parfait, leur expression moins puissante, le coloris plus terne et moins transparent. Les types, enfin, ne nous rappellent en rien ceux que nous avons coutume de contempler dans les tableaux flamands, ce qui n'est pas le moins du monde le cas pour *la Vierge au donateur*. Il ne reste donc en faveur du rapprochement des deux œuvres que l'argument spécial invoqué par M. Pigeon, et il ne me paraît pas lui-même bien sérieux. La présence dans les deux tableaux d'un personnage à peu près identique peut fort bien être l'effet du hasard ; de plus, l'on ne peut dire que ces deux personnages soient rigoureusement semblables, ce qui affaiblit d'autant l'argument. Mais je laisse de côté ceci, qui n'est qu'un détail. En réalité, je le répète, l'œuvre ne me paraît pas digne de Van Eyck.

J'invoquerai le même argument en niant que le retable puisse être attribué à Jean Fouquet. Il me semble d'ailleurs qu'il n'est pas une des œuvres assez nombreuses de cet artiste qui puisse être rapprochée de celle qui nous occupe. Rien, ni dans la facture, ni dans le choix des types et des personnages, ne me paraît favoriser un rapprochement quelconque.

Mais je ne voudrais pas avoir l'air de détruire l'édifice péniblement élevé par d'autres plus habiles certes que moi, sans y apporter aussi mon humble pierre. Je termine donc en disant que le retable est à n'en pas douter l'œuvre d'un artiste qui fit en Italie un fort long séjour : ceci ne prouvant d'ailleurs rien contre l'attribution à Jean Fouquet, mais j'ai dit plus haut pourquoi je considérais cette attribution comme erronée. Cette question réglée voici les arguments sur lesquels j'appuie mon dire. Si nous examinons la partie centrale du retable, nous y constatons la présence d'un édifice surmonté d'une coupole et flanqué d'une haute tour. Il ne me paraît pas qu'on ait accordé à cette partie du retable une attention suffisante. Elle est pourtant révélatrice.

Comment, en effet, expliquer qu'un artiste qui n'a jamais vécu que dans des pays où l'architecture gothique règne encore d'une façon absolue, ait eu l'idée d'un pareil édifice ? La ressemblance du monument dont il s'agit avec les grandes cathédrales de la Renaissance italienne est frappante ; on y remarque, à côté du corps de bâtiment principal surmonté d'une coupole, une tour qu'on peut assimiler à un campanile et un édifice plus petit, qui rappelle fortement certain baptistère de la cathédrale de Florence, qui fut achevée en 1436. On peut donc supposer, sans modifier la date attribuée au retable, qu'il est l'œuvre d'un artiste qui est allé puiser son inspiration à la source italienne. C'est à mon avis de ce côté, c'est-à-dire dans les écoles du midi de la France, qu'il faut dorénavant diriger les recherches. Je laisse ce soin à d'autres plus qualifiés que moi. J'ai voulu seulement faire part aux lecteurs des *Arts* d'une remarque que je ne crois encore avoir vue nulle part et qui n'est cependant pas dénuée de toute espèce d'intérêt.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de ma considération distinguée.

P. de Moüy.

---

Monsieur le Directeur,

A propos de votre article sur le retable du Parlement, voulez-vous accueillir une remarque toute simple et qui sera sans doute savamment réfutée par l'auteur de l'article ?

Le personnage que M. Pigeon croit être Henri V porte un manteau historié et parti à dextre de France ancien, et à gauche de ce qui semble bien être un semis d'aigles.

Si ce point était vérifié, la traditionnelle attribution à Charlemagne semble devoir être maintenue, car c'est là les armoiries que lui prêtent les miniaturistes du moyen âge, bien que les armoiries à l'époque de Charlemagne !...

Accessoirement, ajouterai-je qu'un roi *capétien* de France n'a pas dû voir d'inconvénient à voir représenter Charlemagne à gauche de la Trinité, la droite étant réservée au saint de la dynastie capétienne ? Qu'en 1471, ni Charles VII, ni Henri V, morts en 1461 et 1422, n'étaient « les deux rois de France d'alors ? » Que le peintre a pu prêter à saint Louis les traits de son successeur ? Que jamais le Parlement n'a siégé au Louvre ? Que « les juges en train d'assister à des supplices » sont des accessoires du supplice du Christ, seul visible sur cette colline ? Qu'à gauche du Père Éternel, où « sont les maudits », il y a aussi saint Denis et dans le fond une église ?

Enfin, je ne crois pas que Henri V, qui n'a jamais été sacré à Notre-Dame, soit non plus jamais représenté avec la barbe et la coiffure du personnage du retable. Il est facile à ce sujet de consulter l'ouvrage de Nyon : *The Great Seal of England*.

Veuillez pardonner, Monsieur le Directeur, ces nombreuses questions à un lecteur assidu de votre si intéressant recueil et croyez que je serais heureux de voir mes doutes éclaircis par M. Pigeon.

L. Dubreuil.

---

Monsieur le Directeur,

Dans le numéro de janvier de votre revu *les Arts*, j'ai lu un article de M. Amédée Pigeo sur le trop fameux retable du Parlement Paris.

M. Amédée Pigeon ne veut pas que l personnages du retable soient saint Louis saint Jean-Baptiste, saint Denis et Char magne. Il reconnaît Charles VII et sai Jean et même il entend ce que Charles V dit à saint Jean : « Ce n'est pas ma faute si fais la guerre. » Soit ! Ce qui me paraît pl difficile à admettre, c'est que le souverain droite soit Henri V d'Angleterre. Nous pe-sions, jusqu'à présent, que c'était Charlemag M. Amédée Pigeon ne le veut pas. Il ne s-rait admettre que, dans *une peinture d'Ét* on ait placé Charlemagne à la gauche Père éternel et qu'on ait ainsi *déconsidé* le grand Empereur. Tels ornements hér-diques du manteau permettraient en vain reconnaître Charlemagne. Mais la logique M. Amédée Pigeon est impitoyable : il ne p concevoir qu'on ait placé Charlemagne à gauche et non pas à la droite de Dieu. C place de défaveur ne peut être, selon lui, at-buée qu'à un ennemi de la France.

Dès lors, il n'hésite plus : ce roi est l'us-pateur Henri V. Il déclare que sa coiffure révélatrice. Une des femmes qui pleurent pied de la croix n'est autre que son épouse,

chien du premier plan est le propre chien du roi Henri V, — évidemment, M. Amédée Pigeon en juge la ressemblance irréprochable. Saint Denis n'est plus saint Denis : c'est une prophétie. Le peintre a prévu que Henri VI serait égorgé par le duc de Gloucester et c'est ce qu'il a voulu signifier en plaçant auprès du pseudo Henri V un martyr décapité. Allons plus loin, Monsieur le Directeur, et affirmons que l'auteur du retable a prévu la fin malheureuse de Louis XVI.

Ne trouvez-vous pas que les logiciens sont d'une ingéniosité vraiment déconcertante ? Supposez qu'un ignorant regarde ce retable. Il se dira tout simplement : « Au centre, il y a le supplice du Christ, avec les personnages habituels : les femmes, l'apôtre, les bourreaux. Rien n'est plus naturel : ce retable était, en effet, destiné au Parlement et, jusqu'à l'année dernière, on ne pouvait rendre la justice qu'en invoquant le Christ, ou bien en se plaçant sous sa protection. Comme cette peinture était destinée au parlement de *Paris*, l'auteur a rendu hommage aux deux saints qui furent chers à cette ville, saint Jean et saint Denis. Enfin, il a placé, à gauche de son tableau, un roi figurant la Justice, et, à droite, un roi figurant la Force, parce que la justice n'est rien sans la force et que la force n'est rien sans la justice. »

Mais il me parait hasardeux de supposer que le peintre, chargé d'un tableau officiel, ait osé opposer à Charles VII son plus grand ennemi, Henri V, et qu'il en ait fait le type du roi fort. Il aurait ainsi manqué plus gravement aux devoirs protocolaires qu'en plaçant Charlemagne à la gauche du Sauveur.

* * *

Ce jeu d'érudition serait assez innocent. Mais M. Amédée Pigeon ne se contente pas de reconnaître les rois et les saints; il prétend aussi découvrir l'auteur du retable, et il nous affirme que cette peinture flamande est l'œuvre d'un Français. Il n'hésite pas à l'attribuer à Jean Fouquet, en alléguant que cet artiste avait auprès de Charles VII la situation qu'Ingres occupait auprès de Charles X : ce n'est qu'à Jean Fouquet que pouvait échoir une pareille commande.

Ce raisonnement est spécieux. M. Amédée Pigeon aime certainement Jean Fouquet et il fait de louables efforts pour grossir sa production. Mais il n'ajoute rien à sa gloire en lui attribuant cet honnête retable. Aussi, M. Amédée Pigeon ne s'en tient pas là, et, très généreusement, il confère à Jean Fouquet la paternité de *la Vierge au Donateur*, qui est au Musée du Louvre et qu'on regarde assez habituellement comme l'œuvre du plus grand des Van Eyck.

Ah! Monsieur, les peintres flamands passent un mauvais quart d'heure. On les conteste, on les dépouille. Par un louable sentiment de patriotisme, on veut que des primitifs français aient exécuté toutes les peintures flamandes et voici que Jean Fouquet — s'il en faut croire M. Amédée Pigeon — est l'auteur de *la Vierge au Donateur !*

Il convient de citer la raison qu'il invoque à l'appui de sa thèse : « Si l'on regarde attentivement cette *Vierge au Donateur*, écrit-il, les personnages qui sont au second plan, regardant le paysage, on y retrouvera l'un des personnages du fond du retable du Parlement de Paris, celui qui, revêtu d'un habit rouge court, à manches bouffantes, tourne le dos aux spectateurs et regarde couler la rivière. »

Et ce détail suffit à prouver que *la Vierge au Donateur* est due à l'artiste qui a peint le retable, c'est-à-dire à Jean Fouquet, puisque M. Amédée Pigeon veut que Jean Fouquet soit l'auteur de ce retable.

Je me permettrai cependant de faire observer que les petits personnages en question se rencontrent assez communément dans les fonds des tableaux flamands. Qu'on veuille bien se rappeler, par exemple, une peinture de Van der Weyden, *Saint Luc dessinant la Sainte Vierge*, qui se trouve à la Pinacothèque de Munich : on y apercevra un groupe d'arrière-plan qui est assez analogue à ceux qu'on signale dans le retable et dans *la Vierge au Donateur*. Faut-il en conclure que ce saint Luc est aussi de Jean Fouquet?

Mais est-il vraiment nécessaire, Monsieur le Directeur, de démontrer que *la Vierge au Donateur* est un Van Eyck...?

Maintenant, s'il faut absolument que le retable du Parlement de Paris ait été peint par un Français, donnons-le à Jean Perréal et qu'il n'en soit plus question. Et pourquoi pas? Si M. Amédée Pigeon veut bien regarder le *Mariage mystique de sainte Catherine* qu'a peint Perréal, il observera un saint Jean qui ressemble à celui qui est représenté dans le retable, un petit mouton qui fait penser au petit mouton du retable, une vierge assise qui ressemble à la vierge éplorée du retable et, comme dans le retable, des bonshommes qui regardent, au dernier plan, le paysage. Malheureusement ce tableau, qui figurait à l'exposition des Primitifs français, n'est pas de Perréal, et même il est indiscutablement flamand. J'en appelle à l'autorité de M. Henri Bouchot.

En définitive, je crois que M. Amédée Pigeon tient en réserve des raisons plus efficaces pour soutenir sa thèse. Pourquoi ne pas les donner ? On regrette de ne pouvoir admettre sans les contrôler ses affirmations ; si elles étaient justifiées, il en résulterait en effet un accroissement considérable de la production française et notre amour-propre national en serait singulièrement flatté.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de ma considération distinguée.

M. Jourdain.

---

**Conséquences de l'exposition des Primitifs français**

**LE RETABLE DU PARLEMENT DE PARIS**

Monsieur le Directeur,

*Les Arts* ont publié dans leur numéro de novembre 1904 un article de M. J. Guiffrey sur le *Retable du Parlement de Paris* dont il ne m'appartient pas de discuter les conclusions artistiques, mais où se trouve exposée une doctrine qui, si elle est officielle, met en péril les droits que les municipalités, les corps constitués et même les particuliers, croyaient posséder jusqu'ici sur les objets dont ils avaient la possession immémoriale ou la propriété constatée. Ai-je besoin de rappeler à vos lecteurs les termes dont s'est servi M. J. Guiffrey ? A tout hasard et pour ne point être suspect d'amplifier, je remets sous leurs yeux ce passage qui aurait pu leur échapper.

« Quelle singulière destinée que celle de ce retable ! dit M. J. Guiffrey. Objet de vénération dès longtemps, toujours en place d'honneur, — d'anciennes estampes en font foi, — dans la grande salle du Parlement de Paris, aux séances solennelles des XVII^e et XVIII^e siècles, à une époque où les peintures de nos vieux maîtres étaient fort peu considérées, il n'avait pourtant pu être, jusqu'à ces derniers mois, étudié avec quelque soin, la haute importance qu'on lui accordait exigeant, parait-il, une place élevée, loin du sol et des yeux. Il était en même temps célèbre et presque inconnu. Personne, sauf de rares privilégiés, quand la réfection de la Première Chambre avait exigé des échafaudages complaisants, n'ayant été admis jusqu'ici à l'examiner d'assez près pour en connaître autre chose que la disposition générale, l'aspect, la silhouette des figures, sans pouvoir en saisir suffisamment le détail, pour apprécier l'exécution, reconnaître la facture et chercher à en préciser l'auteur. Les renseignements qu'on en donnait étaient aussi vagues que s'il se fût trouvé dans le village le plus reculé, dans la province la plus arriérée de France, et non dans un palais public du centre de Paris. On en avait maintes fois sollicité le prêt pour des expositions rétrospectives, jamais la Cour n'avait consenti à s'en dessaisir, et, pour décourager à l'avenir d'aussi indiscrètes demandes, elle avait pris un arrêté interdisant pour toujours le prêt du fameux retable.

« Les organisateurs de l'Exposition des Primitifs français se heurtèrent, comme leurs devanciers, à un refus catégorique et quelque peu hautain. Alors que les musées de Berlin, de Florence, d'Anvers, de Bruxelles, de Glasgow, alors que le roi d'Angleterre et le prince de Lichtenstein de Vienne consentaient à envoyer des tableaux au pavillon de Marsan, on ne put obtenir que le retable du Parlement de Paris fît le trajet du Palais de Justice au Louvre, qu'il avait déjà fait autrefois sous la Révolution. La mesure radicale enlevant les emblèmes religieux du prétoire vint donner aux promoteurs de l'entreprise une aide aussi puissante qu'inattendue. La résistance fut encore vive, et il fallut toute l'opiniâtre fermeté de M. le Directeur des Beaux-Arts et de M. Georges Berger pour en triompher. Le tableau quitta pour toujours, sans doute, le vieux palais de la Cité. Il est aujourd'hui exposé au Louvre. »

Ainsi, sous peine d'excommunication majeure, toute corporation est tenue de prêter à tout organisateur d'exposition le ou les objets lui appartenant, dès lors que cet organisateur estime que l'exhibition en est utile aux intérêts de l'ART et, si la corporation refuse de déplacer et d'abandonner pour trois, six ou neuf mois l'objet convoité, elle est dénoncée comme rétrograde, réactionnaire et cléricale.

Trop d'exemples démontrent le profit moral et matériel que les expositions rétrospectives procurent à tout le monde, sauf aux légitimes propriétaires. Bien heureux sont-ils, ceux-ci, lorsque leurs objets d'art leur reviennent entiers, n'ayant laissé que des reflets aux mains par lesquelles elles ont passé. Nous reparlerons de

cette question. Il en est une autre plus grave : Si, contre la volonté fermement et authentiquement prouvée de son possesseur, l'objet en question est prêté à une exposition, l'État est en droit — que dis-je ! — en devoir de le confisquer, toujours pour l'intérêt suprême de l'ART, et s'il fait à l'objet l'honneur sans prix de le placer au Louvre, le propriétaire n'a qu'à se confondre en remerciements et à rendre grâces aux Dieux qui lui ont envoyé cette bonne fortune.

Ainsi fut-il fait non seulement pour le Retable du Palais, mais pour les deux statues de l'église de Saint-Denis, rien qu'à cette exposition des Primitifs. Encore tenta-t-on de prouver aux gens de Villeneuve-lès-Avignon qu'ils n'avaient que faire de leurs tableaux en piteux état et prétendit-on les retenir. Les gens de Villeneuve ne comprirent point que leur intérêt était de céder, que dis-je ! d'offrir à Messieurs, comme il faut dire à présent, les perles de leur musée et de leurs églises. Ils menacèrent de faire scandale. On n'insista pas. Le pays est trop bien pensant pour manquer d'avocats ayant l'oreille du ministère.

Cette théorie de la confiscation, nous l'avons entendu exposer lors de l'Exposition de 1900. N'a-t-on pas proposé alors de retenir à Paris, dans l'intérêt de l'ART, les trésors d'église qu'un grand nombre de fabriques avaient libéralement prêtés? Cela était bien trop beau pour la province qui ne savait qu'en faire, cela était bien trop intéressant pour des curés qui célébreraient bien mieux avec des calices en aluminium et des ostensoirs en simili-bronze. A Paris, à la bonne heure, l'on en saurait tirer parti : l'on y possède des savants infaillibles (témoin la tiare de Saïtapharnès), des conservateurs auxquels rien n'échappe — sauf les tabatières; des connaisseurs dont le flair est réputé et qui, sur quelque branche qu'ils s'exercent, ont acquis — chèrement pour les contribuables — une réputation reconnue.

En effet !

Il y a mieux, et la théorie de la confiscation au profit de l'État ne s'arrête pas même aux villes, villages, fabriques et corporations : lors des travaux préparatoires de l'Exposition de 1900, un de nos amis, égaré dans un jury d'admission pour une des exhibitions rétrospectives, se hasarda à demander si tout particulier prétant, sur la demande du commissaire général, les objets dont il était propriétaire de bonne foi, serait garanti contre une revendication éventuelle de l'État. On lui répondit que non. Il fit observer qu'en matière de meubles, aux termes du Code, *possession vaut titre* et que, lorsqu'un collectionneur a acquis régulièrement d'un marchand patenté, un objet : tableau, statue, livre, manuscrit, etc. il en est propriétaire légitime au même titre que d'une obligation ou d'une action achetée chez un agent de change. Une action ou une obligation volée est frappée d'opposition : l'agent de change ne doit ni ne peut la vendre. Mais où est la liste des oppositions formées par l'État à des transmissions d'objets d'art? On répondit à notre ami que nul n'est admis à prescrire contre l'État, que la possession en ce cas est toujours précaire, et que, pour rentrer en son bien, l'État n'a qu'à faire la preuve que, à un moment, l'objet a appartenu à un souverain, à une ville, à un village, même à une corporation, une congrégation ou un particulier dont les biens, ayant été confisqués par la nation ou incorporés à son domaine, ont dû faire retour à l'État.

N'avez-vous point ouï parler d'un procès de cette sorte qui fut récemment intenté, soutenu — et perdu — par la Bibliothèque nationale, contre un des plus grands et des plus honnêtes libraires de Paris ? Là, le libraire s'est trouvé être armé, il s'est défendu et il a gagné son procès; ce fut une chance qu'il courut et il fera bien de ne pas renouveler l'expérience. Sur cent objets que possède le collectionneur le plus avisé, le plus scrupuleux, le plus méfiant, en est-il dix dont il suive la filière au delà du vendeur dont il l'a acquis, dont il puisse prouver qu'ils n'ont jamais, à un moment quelconque, appartenu à qui que ce soit ayant eu, de près ou de loin, un rapport avec l'État ? En général, jusqu'ici, dit-on, l'État ne revendique que dans le cas de mise en vente publique : mais n'est-ce pas qu'alors le collectionneur est le plus souvent mort, et quelles preuves donneront ses héritiers que leur auteur a acquis et possédé de bonne foi ? Comment sauront-ils même où et de quelles mains il a acquis ? Ne connaissez-vous pas de ces gens à mystère qui ne révèlent point quand, où, de qui ils ont acheté, qui n'avouent point le prix qu'ils ont payé et qui volontiers en détruiraient la trace ? Bien des motifs d'ordre intime incitent à ces cachotteries, ne serait-ce que la conviction qu'on a surpayé et le désir de l'oublier soi-même.

Admettons que le collectionneur soit vivant, que, par des pièces en règle, il établisse que, depuis trente années, l'objet est dans le domaine public. Qu'importe, puisqu'on ne prescrit pas contre l'État, les départements et les communes, et qu'il suffit, pour établir un droit, d'une mention *pouvant* se rapporter à l'objet en litige, écrite par on ne sait qui, sur un inventaire, un catalogue, une liste quelconque d'objets ayant appartenu à l'État, à une corporation, ou une congrégation ?

Encore, un particulier peut se défendre et lutter ; mais une commune, une corporation, une fabrique d'église, comment résistera-t-elle à l'intimidation, et, si elle a à sa tête des hommes assez indépendants pour lutter, que pourra-t-elle contre *le fait du Prince ?* La procédure généralement usitée consiste dans le classement comme monument historique du tableau, de la statue, de l'objet quelconque dont la possession est convoitée. Sans doute, le Conseil municipal ou le Conseil de fabrique peut prendre une délibération contradictoire, mais le Prince passe outre. Dès lors, la propriété est annulée, l'objet est placé sous séquestre. Quelque jour, sous un prétexte, on sera censé donner une compensation à l'église ou à la commune ; on offrira à l'une des gravures de la Chalcographie ; à l'autre une chromolithographie, une linéographie, ou un plâtre coloré, et le tour sera joué. N'en avez-vous pas ici même fourni, en 1902, un curieux exemple?

En entassant dans les salles, les magasins et les greniers du Louvre, les objets d'art ainsi ramassés et, peut-on dire, confisqués par toute la France, a-t-on du moins la prétention qu'ils soient plus en sûreté qu'ailleurs? En dépouillant la province au profit de Paris, veut-on dire que c'est pour mieux conserver les objets d'art, les mieux surveiller et les mieux défendre? La conservation, le vol des tabatières de la collection Lenoir l'atteste; la sûreté, l'incendie de la bibliothèque du Louvre la démontre, et pour la sécurité, elle est garantie par la cohabitation des chefs-d'œuvre avec le ministère des Colonies, malgré les vœux du Conseil supérieur des Musées et les votes de la Chambre. Inclinons-nous : *le Prince* a parlé.

La loi et l'équité mises à part, n'est-ce point la plus étrange des anomalies, en un temps qui se prétend artiste, qu'on arrache ainsi du milieu pour lequel ils ont été conçus et exécutés, les objets d'art que la piété, la reconnaissance, l'orgueil ou la vanité y ont placés? Ils y ont leur raison d'être et ne la peuvent plus trouver dans un musée; ils y évoquent des souvenirs, ils y constituent une tradition, ils y affirment un art local, ils y définissent un état d'esprit, ils ajoutent à leur beauté la gloire du souvenir — et qu'on ne s'imagine point qu'ils y soient plus mal gardés que dans les nécropoles où, en entrant, ils perdent leur accent, leur valeur, leur signification pour devenir à peine un document. Ce qui se passa en 1860 pour les tombeaux des Plantagenets et le tombeau du comte d'Harcourt, que le Gouvernement de l'Empereur prétendait offrir, l'un à l'empereur d'Autriche, les autres à la reine d'Angleterre, est là pour démontrer qu'aussi bien et mieux que les conservateurs du Louvre, les populations de Fontevrault et d'Asnières ont su garder dans leur pays des monuments qu'elles n'appréciaient point, peut-être, aussi savamment, mais qu'elles savaient au besoin défendre fusil en main.

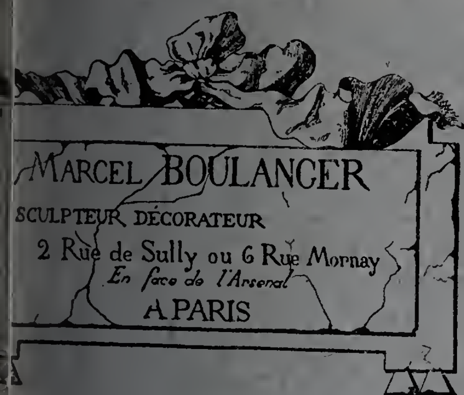
Les magistrats de la Cour de Paris ont été vaincus. Le Garde des Sceaux, qui eût dû être à leur tête, les a abandonnés. Le Retable du Palais de Justice est devenu matière à dissertations critiques et, si l'on a bien lu l'article de M. J. Guiffrey, il a « beaucoup souffert », il a été « très restauré » ; « la peinture a perdu sa transparence, les colorations ont été alourdies » ; il ne présente aucun intérêt historique. Alors pourquoi tant d'efforts déployés pour en obtenir le prêt, tant de ressorts mis en marche pour s'en emparer, tant d'orgueil à déclarer qu'on ne le restituera point?

En vérité, bafouer à la fois ceux qu'on dépouille et ce dont on les dépouille, « grâce à la mesure radicale enlevant les emblèmes religieux du prétoire », n'est-ce pas un peu trop ?

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression des sentiments distingués d'un *maire rural*.

CLAUDE DUFLOT.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Paris. Le Gérant : G. BLONDIN.


MARCEL BOULANGER
SCULPTEUR DÉCORATEUR
2 Rue de Sully ou 6 Rue Mornay
En face de l'Arsenal
A PARIS

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3^e^ samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

1905 AVRIL N° 40

# LES ARTS

## REVUE MENSUELLE DES MUSÉES COLLECTIONS EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR GOUPIL & Cie ÉDITEURS IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT & Cie ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION 24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE 24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**



ARTIBUS
PATRIIS



PIANO ANCIEN, STYLE EMPIRE, DU COMMENCEMENT DU XIXe SIÈCLE
*Acajou laqué, sculpture en bois doré*
Propriété du GRAND BAZAR ROYAL, à LA HAYE

LIT ET ÉTOFFE DE L'ÉPOQUE LOUIS XV. — MARQUISE ET FAUTEUILS EN TAPISSERIE AU POINT DE LA MÊME ÉPOQUE
DÉCORATION ET GARNITURES EXÉCUTÉES PAR LA MAISON Vve PHILIBEE ET BEAU-FILS
*18, rue Victor-Massé, Paris. — Téléphone 261-38*

# LES ARTS

N° 40 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Avril 1905



Cliché Fred. Boissonnas & Cie (Genève).

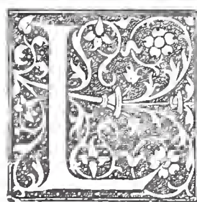
J. ANTHONISZ VAN RAVENSTEYN. — PORTRAIT D'UN MÉCÈNE

*(Collection de M. Léopold Favre (Genève)*

Cliché Fred. Boissonnas & Cie (Genève).

MEINDERT HOBBEMA. — PAYSAGE
*(Collection de M. Léopold Favre)*

# La Collection de M. Léopold Favre



L'ART tient une large place à Genève. Les intérieurs élégants y sont nombreux et contiennent souvent des œuvres de marque. Parmi les collections d'art ancien, celle de M. Léopold Favre, à la rue des Granges, est une des plus importantes. Elle est consacrée à la peinture hollandaise et a été formée, au début du XIXe siècle, à Saint-Pétersbourg, par François Duval, de Genève, qui était joaillier de la cour et unissait à l'habileté du commerçant le goût d'un Mécène. Duval a fait l'objet d'une notice biographique dans le *Messager des Beaux-Arts*, de Saint-Pétersbourg (t. I, 1833). D'après les renseignements qu'a bien voulu me communiquer M. A. Somof, conservateur de la Galerie de l'Ermitage, Duval a vendu au musée impérial un *Intérieur de Corps de garde*, par J. Le Duc, en 1805; un *Hameau situé sur un ilot de la Meuse*, par A. Van der Neer, en 1806, et un *Paysage*, attribué à Sébastien Bourdon, en 1807. En outre, plusieurs tableaux destinés à des personnages de la cour lui passèrent par les mains. Il se constitua une collection, dans laquelle figuraient la plupart des grands noms de la peinture hollandaise, et en forma une autre, moins considérable, pour son frère. Revenus à Genève, les frères Duval aliénèrent leurs galeries de tableaux. Celle de François fut vendue en grande partie au duc de Morny, tandis que celle de son frère resta à Genève et passa, en 1820, avec l'hôtel où elle était installée, aux mains de la famille Favre.

Lorsqu'on pénètre dans le salon de M. Léopold Favre, le regard s'arrête tout d'abord sur une peinture signée de Jean Ravensteyn. Un magistrat de belle apparence s'approche d'un jeune clerc, l'engage à quitter son étude pour se consacrer à son art préféré et lui en offre les moyens. Quel est ce Mécène que l'artiste a peint avec tant de soins? Sans doute le bailli Willem van Outshoorn, dont Ravensteyn a introduit le portrait dans une de ses grandes toiles du musée municipal de la Haye : *Le Magistrat recevant les Gardes civiques*. Ici, le bailli, qui préside la table des fonctionnaires, se tourne vers les délégués de la garde et lève son verre en leur honneur. L'identité du portrait de Genève et de celui de la Haye est frappante : on y constate le même profil accentué,



*Cliché Fred. Boissonnas & Cie (Genève).*

THOMAS DE KEYSER. — PORTRAIT D'HOMME
*(Collection de M. Léopold Favre)*

le même nez aquilin, les mêmes yeux vifs profondément enchâssés dans leurs orbites, le même front découvert, la même bouche, le même port de barbe. Dans la peinture de la Haye, qui date de 1618, le bailli paraît toutefois plus âgé. Il en résulte que le tableau de M. Favre, d'origine plus ancienne, est une œuvre de jeunesse. Peut-être Ravensteyn y a-t-il fixé un épisode de sa vie. En ce cas, nous nous trouverions probablement en face d'un ouvrage dont l'artiste reconnaissant aurait fait hommage à son bienfaiteur. Quoi qu'il en soit, ce tableau est une des œuvres capitales du maître et inaugure de la façon la plus heureuse la brillante évolution du portrait hollandais au XVII[e] siècle.

Le *Paysage* d'Hobbema semble avoir été composé sous l'influence de Ruysdaël. A droite s'élèvent deux chênes aux troncs noueux. Devant eux s'étend une mare où surnagent quelques plantes aquatiques. A gauche, un chemin bordé



*Cliché Fred. Boissonnas & Cie (Genève).*

GERARD DOW. — LE CHIRURGIEN
*(Collection de M. Léopold Favre)*

d'une allée d'arbres passe près d'une chaumière et se perd dans un sous-bois lointain. Vers l'horizon s'amassent des nuages. Bientôt l'orage grondera au-dessus de ces chênes qui paraissent défier les siècles, mais n'échapperont point à leur destinée. A côté de cette évocation grandiose, combien chétifs apparaissent les hommes transplantés dans ce milieu ! Il semble que l'artiste ait voulu opposer ici la fragilité humaine à la puissance de la nature. Une telle interprétation est plus familière à Ruysdaël qu'à Hobbema, dont les paysages traduisent d'ordinaire des impressions sereines. Comparons, par exemple, cette toile avec un *Paysage* d'Hobbema de la Galerie Moltke, à Copenhague. La donnée est la même dans les deux tableaux. Mais les arbres et le ciel sont plus délicats dans celui de Copenhague, qui produit l'effet d'une idylle plutôt que celui d'un drame. En revanche, c'est dans une œuvre de Ruysdaël, *le Marais*, à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, que nous retrouvons les nénuphars et les joncs, les clairières ensoleillées, les sous-bois mystérieux et les éclaircies lointaines du tableau de Genève. Ce dernier a aussi un ciel plus mouvementé que ceux dont Hobbema

faisait choix dans la plupart de ses œuvres. De telles particularités ne nous inspirent, toutefois aucun doute sur l'authenticité du tableau, qui porte bien le cachet du maître.

Le *Portrait d'un Magistrat*, par Thomas de Keyser, nous transporte à Amsterdam et révèle l'assurance que prenait, au XVIIe siècle, l'opulente bourgeoisie d'une des premières villes du monde. Thomas de Keyser était fils d'un architecte et hérita de son père le goût du décor à la fois sobre et monumental dont nous voyons ici un exemple. La seule pièce de mobilier qui orne cet intérieur est un bahut au pied duquel le peintre a inscrit son monogramme et la date 1634. Le monogramme a été effacé, mais la date est conservée, et l'écriture est bien celle de Keyser. Aucune recherche d'élégance, telle que l'aimaient Rubens et Van Dyck, ne distingue l'attitude du personnage. Mais, dans cette immobilité, quelle intensité de vie, quelle puissance d'expression, quelle pénétration du regard! On sait que Thomas de Keyser a exercé une influence sur Rembrandt. Lorsqu'on rapproche le portrait dont nous venons de parler de celui d'un *Bourgmestre* par Rembrandt, au musée d'Anvers, daté



Cliché Fred. Boissonnas & Cie (Genève).

PHILIPS WOUWERMAN. — HALTE DEVANT L'AUBERGE
(Collection de M. Léopold Favre

de 1637, et que l'on considère, dans ces ouvrages, le rendu minutieux des mains et l'éclat des chairs, on saisit les liens qui unissaient ces deux peintres.

Gérard Dow se fait remarquer, dans la collection Favre, par une œuvre de début qui révèle, à travers des imperfections techniques, les qualités de finesse par lesquelles ce peintre a contribué à renouveler l'art de son pays. Transportés dans le cabinet d'un chirurgien, nous sommes témoins d'une de ces opérations que les « petits maîtres » aimaient à copier sur le vif. Une douce lumière filtre dans cet intérieur et enveloppe hommes et choses de ses reflets atténués; Gérard Dow, à la fois idéaliste par l'ordonnance et réaliste par l'exécution, disposait la scène dans son atelier et la reproduisait ensuite avec une exactitude consciencieuse. Le tableau de M. Favre est un exemple frappant de ce procédé.

Dans les trois personnages qui entourent le patient, on a voulu reconnaître Rembrandt et ses parents. Les types ressemblent en effet aux portraits de cette famille: la femme âgée surtout rappelle « la mère de Rembrandt », de Gérard Dow, au musée de Berlin. Ajoutons que le peintre, ayant fait ses débuts dans l'atelier de Rembrandt vers l'année 1628, eut alors mainte occasion de pourtraire l'entourage de son jeune

maître. Cette hypothèse n'est donc point dénuée de fondement.

La *Halte devant l'Auberge*, de Wouwerman, est signée du monogramme dont le maître faisait usage durant la période la plus féconde de sa vie. Elle est comparable à ses meilleurs morceaux, tels que l'*Arrivée à l'Hôtellerie*, du musée de la Haye, ou le *Sac du Village*, de la Pinacothèque de Munich.

Au centre, un cheval gris pommelé, qui ne manque pas dans la plupart des compositions de Wouwerman, donne la note sur laquelle s'accordent les nuances du tableau.

Wouwerman, quoiqu'il eût rarement traité des sujets religieux, s'est montré à la hauteur de sa tâche en figurant *le Prophète Elisée raillé par des Enfants*. Le coloris n'y



*Cliché Fred. Boissonnas & Cie (Genève).*

PHILIPS WOUWERMAN. — LE PROPHÈTE ÉLISÉE
*(Collection de M. Léopold Favre)*

atteint pas la légèreté que nous venons de remarquer dans la *Halte devant l'Auberge*. En revanche, la vivacité des petits garnements, si bien contre-balancée par l'attitude digne du prophète, rivalise avec les plus brillantes évocations du rire enfantin. Les gestes francs, les silhouettes enlevées font penser à Vélasquez et rappellent les influences réciproques dont se pénétraient, au XVIIe siècle, l'Espagne et les Pays-Bas.

Van der Meulen, le peintre des Gobelins, fait preuve de sens dramatique dans le *Choc de Cavalerie*. Au premier plan, les cavaliers fondent les uns sur les autres. Leurs chevaux, le regard plein de feu, semblent participer à la lutte. Le paysage, dont le ciel s'obscurcit et dont les arbres ploient sous la bourrasque, forme un décor approprié à l'épisode de guerre.

On admire, dans le grand paysage attribué à Cuyp,



Cliché Fred. Boissonnas & Cie (Genève).

VAN DER MEULEN. — CHOC DE CAVALERIE

*(Collection de M. Léopold Favre)*

la limpidité de l'atmosphère et la composition harmonieuse.

Jusqu'à présent, nous n'avons rencontré chez M. Favre que des peintres hollandais. L'éclectisme éclairé qui a présidé à la formation de cette galerie y a cependant introduit un spécimen remarquable de l'art français : *La Visitation*, de Philippe de Champaigne. Dans cette œuvre, la sobriété du décor, la distinction des gestes, l'harmonie des lignes, le relief saillant des draperies, qui semblent avoir été moulées sur des statues antiques, nous font toucher du doigt les qualités et les défauts de la peinture officielle du siècle de Louis XIV. Le fait que la Vierge est placée à droite, alors que, suivant la tradition iconographique, elle devrait se trouver à gauche du tableau, permet de supposer que nous sommes en présence d'un carton destiné sans doute aux Gobelins, dont le maître était un actif collaborateur.

Les œuvres de la galerie Favre ne sont pas toutes repro-



*Cliché Fred. Boissonnas & Cie (Genève).*

A. CUYP. — VACHES AU REPOS
*(Collection de M. Léopold Favre)*

duites ici. Pour être complet, il faudrait mentionner encore un *Saint Jérôme* de Steenwyk, un *Anachorète* et un *Intérieur d'Estaminet* de Teniers le jeune, une *Chasse aux Cerfs* d'Hackaert, un *Intérieur de la Cathédrale d'Anvers* de Peter Neefs, une *Léda* de Van der Werff, et plusieurs autres tableaux de petites dimensions.

Une circonstance n'aura pas échappé à quelques-uns de nos lecteurs : dans cette galerie, constituée à Saint-Pétersbourg, figurent des noms particulièrement bien représentés à l'Ermitage : Gérard Dow, Wouwerman, Albert Cuyp. Une telle coïncidence n'est pas fortuite; elle indique qu'au début du XIX[e] siècle certains peintres jouissaient d'une faveur spéciale dans les milieux d'art russes.

La collection de M. Léopold Favre mérite d'autant plus d'être mise en lumière que son propriétaire l'apprécie en amateur éclairé et lui a donné récemment un cadre élégant en restaurant son hôtel de la rue des Granges. Il a mis à contribution, dans cette œuvre, les ressources de l'architecture moderne tout en respectant l'harmonie du passé, qui revit en sa demeure sous une de ses faces les plus attrayantes.

C. DE MANDACH.



Cliché Fred. Boissonnas & Cie (Genève).

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. — LA VISITATION
(Collection de M. Léopold Favre)



Photo Laurent (Madrid)

SARCOPHAGE VISIGOTH-ROMAIN EN PIERRE
Fin du IVe siècle ou commencement du Ve

# LE MUSÉE PROVINCIAL DE BURGOS

Le voyageur qui arrive à Burgos court d'abord à la prestigieuse cathédrale, dont la superbe tour centrale et les deux légères flèches pointent vers le ciel ; l'intérieur de cette gigantesque fleur architecturale le subjugue et l'éblouit, avec son chœur sans pareil, ses stalles merveilleuses, ses innombrables chapelles regorgeant de chefs-d'œuvre. Il monte ensuite à la Cartuja de Miraflores admirer les tombeaux élevés par Gil de Siloé, dignes de ceux de Dijon et de Brou. Enfin, s'il en a encore le temps, il se fait conduire à l'antique monastère de Las Huelgas, au cloître sans égal dans les Castilles; mais il néglige presque toujours le petit musée, blotti tout proche de l'Arlanzon, dans les salles de l'Arco Santa Maria, construction des plus intéressantes et des plus pittoresques, édifiée au commencement du XVIe siècle.

Ce monument est flanqué de six tourelles crénelées, orné des statues de la Vierge, de Charles-Quint et des preux des temps héroïques de l'histoire de Burgos.

Quelque étrange que la chose puisse paraitre, c'est dans les différentes salles échelonnées parmi les divers étages de cette sorte de château fort que se trouvent réunis les objets d'art, tous du plus grand intérêt, qui font partie de cette collection provinciale. Ils proviennent des différentes époques de l'histoire, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours.

Passons vite devant les monuments de l'art antique : stèles, pierres milliaires, fragments de mosaïques, autels, statues, bustes et statuettes; à part une statue romaine, trouvée dans les ruines de Salonica, et une statuette datant du règne des Césars, ces vestiges intéressent surtout l'archéologue.

Un sarcophage visigoth-romain de la fin du IVe siècle ou du commencement du Ve, réclame plutôt l'attention ; il est en pierre et montre sur l'une de ses faces extérieures une longue frise sculptée renfermant différentes scènes que nous n'essaierons pas d'expliquer, mais certainement chrétiennes, puisque l'on y voit, aux extrémités, une vigne portant une grappe, — allusion à la Terre promise, c'est-à-dire à la Résurrection, — le monogramme du Christ, l'échelle de Jacob, figurée par deux personnages qui soutiennent une échelle, la colombe de l'arche du déluge, etc.

Ces différents sujets, dus au ciseau de praticiens inexperts, sont traités d'une façon barbare qui ne manque cependant pas d'une certaine ampleur. On sent que ceux qui les ont exécutés ont subi l'influence des modèles des belles époques dont les Castilles étaient couvertes malgré les invasions qui se succédaient sans interruption sur leur sol. Ces œuvres d'art, qu'ils rencontraient de toutes parts, et sur qui souvent s'abattait leur démence iconoclaste, impressionnaient leur goût, et tout en les détruisant, ils s'en imprégnaient et ils les imitaient inconsciemment dans la mesure de leurs moyens.

L'art mauresque est représenté ici par différents morceaux de premier ordre. C'est d'abord un magnifique plafond composé de milliers de morceaux de bois résineux qui, se brisant et s'entre-choquant sans cesse, forment des arêtes, des dômes et des pendentifs successifs, des arabesques et des combinaisons géométriques des plus imprévues et des plus ingénieuses. Malheureusement, ce chef-d'œuvre, exécuté par des artisans mudejares, c'est-à-dire par des Maures restés en Espagne jusqu'à leur expulsion définitive par Philippe III, est en fort mauvais état. Il faut placer à côté deux portes de même espèce, des plus élégamment enjolivées. Viennent ensuite deux superbes arcatures en stuc provenant de l'ancienne porte de la ville, remplacée par l'Arco Santa Maria, le musée actuel. Leur capricieuse et subtile décoration, fouillée au possible, véritable dentelle d'une finesse surprenante, composée de feuillages, de fleurs, de lettres arabes, de lacs, d'entrelacs et de rinceaux, s'enroule autour des jambages des portes, de l'arc guilloché des cintres et s'évase sur les frises, partagées au milieu par un écusson aux armes de la cité.

Citons aussi de curieux coffrets ouvragés, les uns en bois, les autres en ivoire, du goût le plus délicat et le plus précieux, ainsi qu'un casque maure de la fin du XIVe siècle, rare et caractéristique.

L'art romano-byzantin, qui a régné assez tard dans les Castilles, offre de merveilleux spécimens du mobilier liturgique : d'abord un devant d'autel ou frontal provenant de l'ancienne abbaye de Santo Domingo de Silos.

Formé d'une armature de bois recouverte d'un revêtement de cuivre sur lequel sont appliquées de nombreuses plaques émaillées, il était en outre orné autrefois de gemmes dont on ne voit plus malheureusement que les alvéoles.



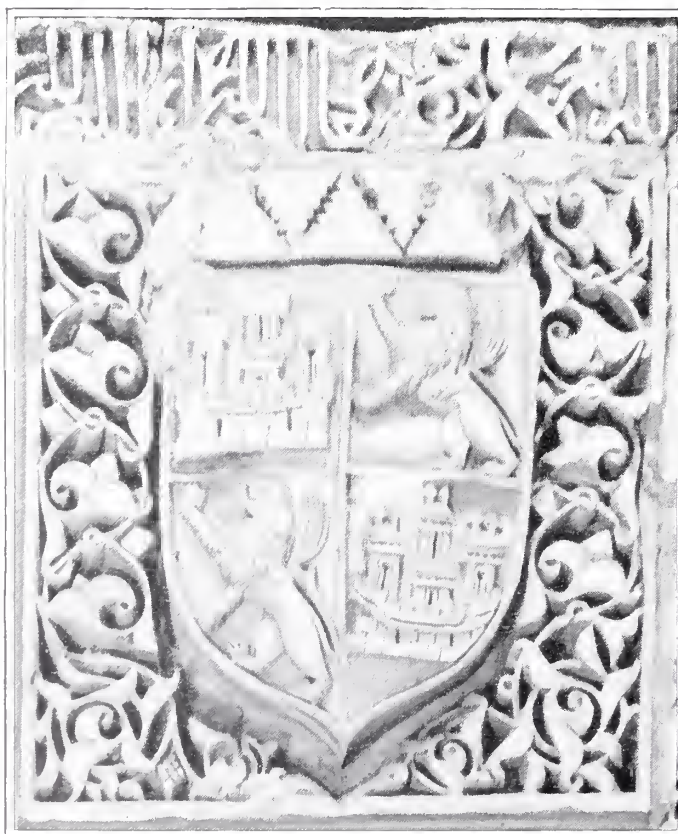
*Photo Laurent (Madrid).*

EL ARCO DE SANTA MARIA

VUE EXTÉRIEURE DU MUSÉE PROVINCIAL DE BURGOS

*Photo Laurent (Madrid).*

C'est une des plus rares productions de l'émaillerie limousine, une de ses pièces les plus absolument belles. Bordée en haut et en bas d'une bande de métal guilloché, et ornée d'émaux rectangulaires, puis de cinq gemmes disposées en quinconce, elle est divisée en douze arcatures séparées au milieu par un ove. Chaque arcature est formée de colonnes engagées, martelées à jour, toutes différentes, reposant sur un socle et surmontées de chapiteaux soutenant l'arc qui sert de support à des figurations repoussées au marteau, de tours et d'églises à coupoles.



Détail
ARCATURE EN STUC PROVENANT D'UNE ANCIENNE PORTE DE BURGOS
Époque arabe
*(Musée provincial de Burgos)*

Dans l'ove médian, le Christ est assis, la main droite levée pour bénir, la main gauche posée sur le livre de la Loi; dans les écoinçons sont appliqués les symboles des quatre évangélistes. Dans chacune des arcatures se tient l'un des douze apôtres, dont la tête, en cuivre ciselé et repoussé, est à relief fortement saillant; le reste du corps, émaillé à plat, à la taille d'épargne, sans juxtaposition de couleurs, à l'exception de l'orfroi qui est séparé par une cloison réservée. Ces apôtres, ainsi que le Christ qui les domine, rappellent, par bien des côtés, les personnages représentés dans



Photo Laurent (Madrid).

TOMBEAU DE DOÑA LUISA DE ACUNA

Provenant de l'église de San Esteban de las Almas. — xv^e siècle

*(Musée provincial de Burgos)*

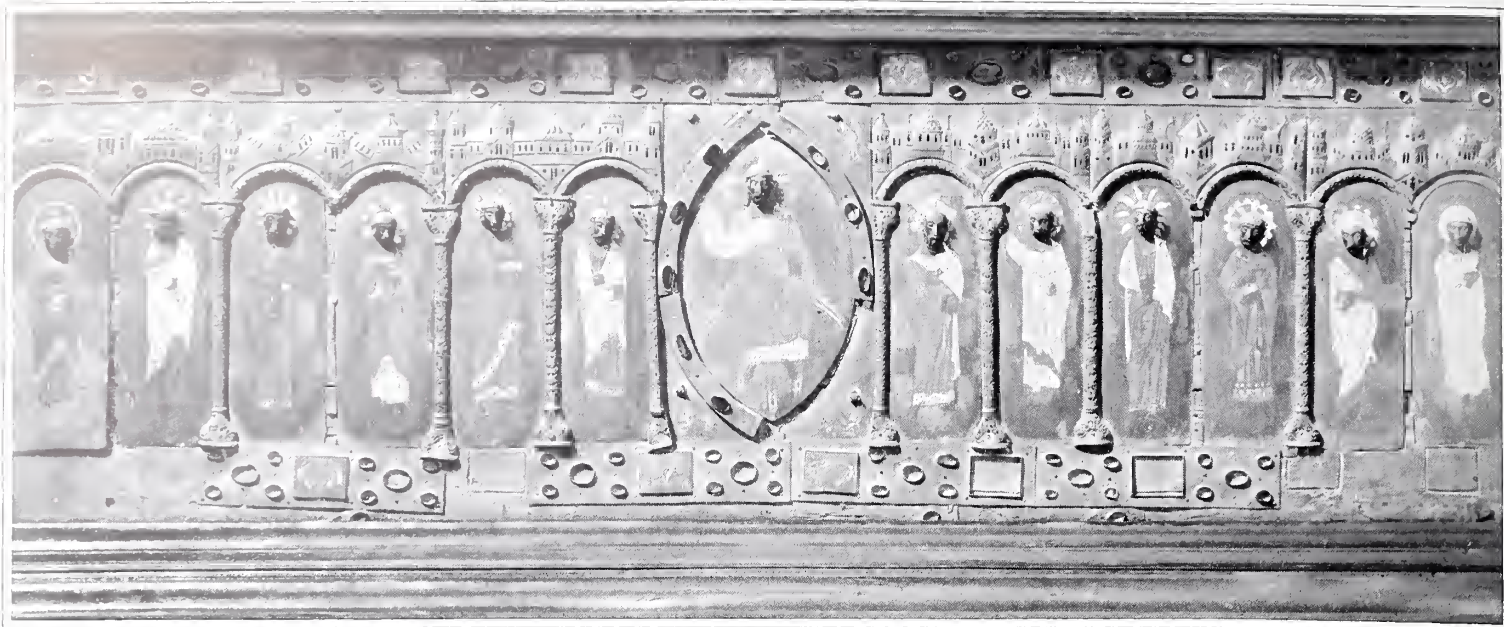


*Photo Laurent (Madrid)*

FRONTAL D'AUTEL EN BOIS AVEC REVÊTEMENT DE CUIVRE ET DE PLAQUES ÉMAILLÉES
Art romano-byzantin. — Fin du XIIe siècle ou début du XIIIe
*(Musée provincial de Burgos)*

*Photo Laurent (Madrid).*

DÉTAIL DE LA PARTIE CENTRALE DU FRONTAL D'AUTEL CI-DESSUS
*(Musée provincial de Burgos)*



*Photo Laurent (Madrid).*

VUE DE L'UNE DES SALLES DU MUSÉE PROVINCIAL DE BURGOS

les mosaïques ou sur les miniatures byzantines; ils en ont la raideur, la force, la passivité et l'allure hiératique; aussi, à première vue, l'œuvre, qui date probablement de la fin du xiie siècle, et peut-être même du commencement du xiiie, paraît être d'une époque plus ancienne.

D'autres objets liturgiques, de moindre importance, il est vrai, mais néanmoins fort curieux, appellent les regards. Ce sont : un petit coffret de l'époque carlovingienne provenant, comme le frontal d'autel, de l'abbaye de Silos, ancien reliquaire dont les émaux portent des dessins frustes et primitifs ; puis un autre coffret recouvert de plaques d'ivoire figurant, au milieu d'un enchevêtrement étrange de fleurs et de feuillages, des chasseurs poursuivant à coups de flèches des animaux fabuleux ; enfin, plusieurs crucifix des xiie et xiiie siècles, en cuivre guilloché et en fer repoussé, aux extrémités pattées, portent, sur la face, des Christs en relief du travail le plus barbare, une sorte de jupon attaché aux hanches, et, sur le revers, soit la Vierge et aux extrémités de la croix des têtes d'anges, soit le Père éternel et les quatre évangélistes. Quelques-uns de ces crucifix laissent apercevoir des traces d'émail.

Du moyen âge, nous trouvons surtout des monuments funéraires, des pierres gravées, des tombeaux dont la partie supérieure consiste en une dalle supportant la statue couchée du défunt, les mains jointes, les pieds posés contre un animal héraldique, et dont la partie inférieure forme un enfeu décoré de délicates arcatures, de niches ornementées trop souvent vides.

Signalons, de la fin du xive siècle, un devant d'autel en pierre, divisé en deux étages, figurant dans le premier, séparé par des arcs ogivaux, la Présentation au Temple et le Christ devant Pilate ; et dans le second, qui forme une longue frise, le Calvaire et la Mise au Tombeau. Ces groupes témoignent d'un caractère naïf des plus curieux.

De la même époque ou d'une époque un peu postérieure, voici de nombreuses arcatures fouillées à jour avec une rare perfection ; des pierres blasonnées qui semblent de véritables dentelles ; des statues et des statuettes d'un sentiment profond et intense comme le possèdent seules les productions de ces temps de foi ardente et ingénue. Parmi ces dernières, il convient de noter une petite Vierge assise dans une chaire gothique, la tête surmontée d'une haute couronne ajourée, de longs cheveux ondulés tombant sur les épaules, l'Enfant Jésus dans les bras.

Le Musée de Burgos est particulièrement riche en œuvres de la première période de la Renaissance.

Parmi celles-ci, il faut faire une place à part au tombeau de D. Juan de Padilla, provenant du monastère, aujourd'hui détruit, de Frès del Val. Juan de Padilla était un des principaux officiers des armées des Rois Catholiques, lesquels avaient pour lui une estime toute particulière ; il mourut sous les murs de Grenade peu avant la prise de la ville.

Le tombeau proprement dit est enfermé dans une large archivolte cintrée, soutenue par des pilastres décorés de délicates statuettes, et est surmonté d'un pinacle gothique enclavé dans une série d'arcatures ogivales. Il se détache sur un fond surbrodé de sculptures décoratives et architectoniques, occupé à droite par un beau bas-relief représentant la Vierge tenant son Fils mort sur ses genoux, entourée de saint Jean et de la Madeleine. Un soubassement, meublé aux extrémités de deux figurations de pages, et, au milieu, de trois anges soutenant les écussons blasonnés du défunt, supporte une large table sur laquelle D. Juan de Padilla, sous son harnois de guerre, recouvert d'un fastueux manteau, est agenouillé sur un coussin brodé, devant un prie-Dieu richement drapé ; derrière lui, un enfant également agenouillé et tenant un casque, a été assurément ajouté et ne fait pas partie du monument.

L'art gothique, aux confins de la Renaissance, a rarement produit une œuvre plus exquise, plus délicate et plus fine, plus puissante et plus naïve.

Deux autres tombeaux en marbre, du même temps, ne le cèdent guère à celui-ci en intérêt.

Le premier, provenant aussi de l'église du couvent de Frès del Val, fut érigé en l'honneur de deux membres de la famille des Padilla, le mari et la femme. Sur la dalle mortuaire, posée sur un enfeu auquel trois mufles de lions servent de supports, reposent côte à côte les défunts : la femme, aux traits placides, sous de riches atours ; l'homme portant le costume de l'ordre de Santiago, la tête puissante au nez recourbé, aux gros yeux bouffis, à la bouche aux lèvres lippues, recouverte d'une sorte de turban bouffant, tient de ses deux mains le pommeau de sa lourde épée placée entre les jambes.

Le second vient de l'église San Esteban de las Almas et a été transporté dans le Musée au moment de la destruction de ce sanctuaire. C'est celui que D. Luis de Acuña, évêque de Burgos, fit élever à sa mère Da Luisa de Acuña. Ce beau monument consiste en un cénotaphe de pierre dont les côtés, légèrement incurvés, sont surmontés de délicates arcatures à pinacles ou dais ajourés, montrant à leur base une sorte de frise dentelée. Le côté principal est divisé en trois parties : dans celle du milieu est figurée, en ronde bosse, sainte Louise, la palme du martyre à la main, accompagnée de deux religieux ; puis à droite et à gauche, des hérauts d'armes portant les écussons armoriés des Acuña. La statue de marbre de la mère du prélat est étendue sur la dalle tumulaire, la tête reposant sur deux coussins superposés, richement brodés. Da Luisa de Acuña est représentée revêtue de vêtements luxueux, les mains pieusement croisées, les cheveux cachés sous un voile, les pieds posés contre deux figurines, dont l'une tient un livre.

L'œuvre est d'une conception superbe et d'une exécution impeccable ; la tête, d'une rare noblesse, les mains des plus fines, d'un dessin très ressenti et très délicat.

La collection provinciale de Burgos renferme bien d'autres morceaux intéressants et curieux, bien d'autres objets d'art, que la place dont nous disposons ici nous oblige à passer sous silence à notre grand regret.

Indiquons seulement, pour finir, quelques grilles et serrures ciselées, estampées et relevées au marteau, qui prouvent le merveilleux talent des forgerons castillans des siècles passés, un grand retable doré du xviie siècle, en bois de noyer, quatre grandes cariatides engainées, en pierre, provenant d'églises de couvents supprimés ; divers bas-reliefs, statues et statuettes.

Quant aux peintures, à part d'anciennes fresques murales fort détériorées et quelques esquisses de l'école de Luca Giordano, il n'en est aucune qui vaille la peine d'être citée.

PAUL LAFOND.



Photo Laurent (Madrid).

TOMBEAU DE DON JUAN DE PADILLA
Provenant du monastère de Frès del Val. — Fin du xv[e] siècle
*(Musée provincial de Burgos)*



Cliché Braun, Clément & Cie

LES MUSES ET LES PIÉRIDES, PAR LE ROSSO (XVIe SIÈCLE)
*Musée du Louvre*

# Les Origines de la Peinture française (1)

IIIme PARTIE. — FRANÇOIS Ier ET L'ATELIER DE FONTAINEBLEAU

ILLE gens ont blâmé ce mot de Renaissance des arts. Il est le legs de la tradition, et l'on ne craint pas d'assurer que ceux qui trouvent moins de charme aux distinctions de système qu'aux sens riches et profonds, aux mots éclos d'eux-mêmes sous la pression des faits infiniment nombreux et compliqués de l'histoire, le conservent avec reconnaissance.

Trois éléments servent à le définir : l'italianisme dans la mode, le latinisme dans la culture, le classicisme dans la recherche et dans l'intelligence de la nature. Le triomphe parfait de ces trois choses est ce qui ferme le Moyen Age et commence les temps nouveaux. Le prestige d'une beauté achevée y convertit l'art des Pays-Bas, qui dès le début du XVIe siècle commence de confondre ses traits particuliers dans la culture traditionnelle. En France une pénurie d'ouvrage et les suggestions matérielles d'une vie de cour entièrement transformée en nécessitent l'importation.

Tout ce qui précède a suffisamment établi que notre pays manquait encore aux environs de 1515, temps de l'avènement de François Ier, de ce qu'on nomme une école de peinture. Ce dont il s'agissait n'est donc pas de transformer chez nous cet art, d'en réformer le goût, d'en promouvoir par des greffes heureuses la vertu. Comme nous avions manqué de Van Eycks et de Memlings, nous manquâmes de Van Orleys, de Mabuses, de Schorels et de Lambert Lombard. L'art italien n'eut pas en France d'introducteurs de notre nation. Il fallut recourir aux Italiens eux-mêmes, et l'œuvre de ceux-ci compte dans cette histoire pour un véritable commencement.

En 1509 parut en France le premier peintre chargé de grandes décorations que l'Italie nous ait fourni. C'est Solario, élève de Léonard, attiré par le cardinal d'Amboise pour le soin de la chapelle de Gaillon. Ce magnifique château représente en ce temps-là quelque chose comme un premier essai de l'entreprise de Fontainebleau. Mais les chambres n'en furent encore décorées, suivant l'ancienne mode, que d'étoffe et de cuir diversement ornés. Les tableaux aussi y étaient peu nombreux. Le goût de cet objet d'art n'avait pas commencé. On n'en commandait que par hasard. Le cardinal une fois, une fois le roi Louis XII, se montrent occupés d'en avoir, celui-ci de Léonard de Vinci, celui-là de Mantègne, qu'il appelle « le premier peintre du monde ».

Enfin François Ier parut, possédé d'un si grand amour des arts et en particulier de la peinture, qu'on put croire que ces faibles promesses allaient recevoir tout d'un coup des effets merveilleux. Il ne faut pas compter la présence de plusieurs Italiens de rang médiocre, dignes d'être cités seulement pour mémoire : Guetty de Florence, Nicolas de Modène, auteurs tantôt de miniatures, tantôt de modèles en plusieurs genres. Le trait fameux de ces commencements est la venue en France, sur les instances du Roi, de Léonard de Vinci lui-même.

Installé au Cloux, près d'Amboise, l'illustre peintre y conduisit, avec l'aide de trois élèves, Salaïno, Melzi et Villanis, plusieurs ouvrages, dont une partie est encore conservée au Louvre. C'était le portrait d'une Dame de Florence, un Saint Jean-Baptiste, et la Sainte Anne, dont il avait apporté le carton. Sans doute il convient de joindre la Vierge

(1) Voir *les Arts* nos 37, p. 17, et no 39, p. 19.

aux Rochers, la Belle Ferronnière, un Enlèvement de Proserpine, qu'on trouve plus tard aux collections du Roi, peut-être aussi une Léda maintenant perdue, et dont plusieurs copies nous restent. Mais l'âge déjà avancé du maître ne pouvait promettre de longs services. Paralysé de la main droite, épuisé de soins et de fatigues, Léonard mourut en 1519, âgé de soixante-huit ans, trois ans après son arrivée en France.

Un autre Italien de grand mérite, attiré pareillement de l'année précédente, ne devait pas être plus utile au Roi. C'était André del Sarte, dont le séjour est attesté par la belle Charité que François I[er] tint de sa main. La Sainte Élisabeth du Louvre, qu'il a possédée également, a sans doute la même origine. André peignit le dauphin François et un Saint Jean-Baptiste pour Louise de Savoie. On croit que le ministre Semblançay l'employa dans sa maison de Tours, où un Frappement du Rocher, une Rencontre d'Ésaü et de Jacob, et une Manne se voyaient plus tard de sa façon. Des contretemps assez connus rompirent ces heureux commencements. Envoyé par le Roi en Italie pour y rechercher des œuvres d'art et des antiquités, André croqua l'argent commis à cet effet, et n'osa plus reparaître en France. Il n'y avait pas demeuré plus d'un an. Squazella, son élève, resta. Cet artiste,



Photo Giraudon.

VERTUMNE ET POMONE, PAR LE ROSSO (XVI[e] siècle)
Dessin original pour le Pavillon de Pomone (détruit) à Fontainebleau
*Musée du Louvre*

apparemment médiocre, mérite peut-être qu'on le croie auteur d'une Charité que possède M. Raspail.

Ainsi tous les projets que formait François I[er], manquèrent à la fois. Les revers de la politique achevèrent bientôt de les ruiner. La défaite de la Bicoque, la trahison du connétable de Bourbon, enfin le coup de grâce de Pavie, marquent une période de catastrophes dans l'histoire des arts en France. Le retour du Roi, et des temps moins sombres, qui suivirent la captivité de Madrid, en renouent heureusement le fil. Le Roi rentra dans son royaume au commencement de 1526. En 1528 commencent les célèbres travaux de Fontainebleau.

L'ÉDUCATION D'ACHILLE, PAR LE ROSSO (XVIe siècle)
Dessin original pour la Galerie de François Ier (repeinte) à Fontainebleau
*(École des Beaux-Arts Paris)*

On ne sait pas quelle cause fit choisir le Rosso dit maître Roux, florentin, pour y mettre les premières peintures. Il est au moins certain qu'il vint appelé du Roi, en 1531. Sa première commission fut de peindre la galerie aujourd'hui dite de François Ier, et d'y exécuter tout l'ornement de stuc.

La décoration se composa de quinze sujets à fresque, dont le Rosso n'avait achevé que treize. Il faut joindre deux tableaux aux deux bouts de la galerie, l'un de Bacchus et de Vénus, l'autre de Vénus avec l'Amour. Les autres étaient tirés de la fable et de l'histoire ancienne. Hérodote, Apulée, Ovide, en avaient fourni les sujets. Quelques compositions n'ont pu être expliquées, entre autres celle que les amateurs d'estampes ont nommée l'*Éléphant royal*. Deux représentent allégoriquement le gouvernement de François Ier et son patronage des lettres et des arts. Cette dernière est connue sous le nom de l'Ignorance chassée. Le Roi s'y montre, couronné de laurier, un livre sous le bras et son épée à la main, entrant au temple d'Immortalité ; par devant sont plusieurs figures d'hommes et de femmes les yeux bandés, quelques-uns endormis, d'autres appuyés sur des bâtons, qui paraissent chercher l'entrée du temple.

L'apparition de ces décorations compte au nombre des



BELLONE SOUTENUE PAR DES GÉNIES, PAR LE PRIMATICE
Dessin original pour le 12me compartiment de la voûte de la Galerie d'Ulysse (détruite) à Fontainebleau
*(Musée Britannique Londres)*




JUNON, PAR LE PRIMATICE
**Dessin original pour la voûte (effacée) de la grotte du Jardin des Pins à Fontainebleau. — *Musée du Louvre***




MINERVE, PAR LE PRIMATICE
Dessin original pour la voûte (effacée) de la grotte du Jardin des Pins à Fontainebleau. — *Musée du Louvre*

*Photo Braun, Clément & Cie.*

DÉPLORATION DU CHRIST, PAR LE ROSSO
*Musée du Louvre*

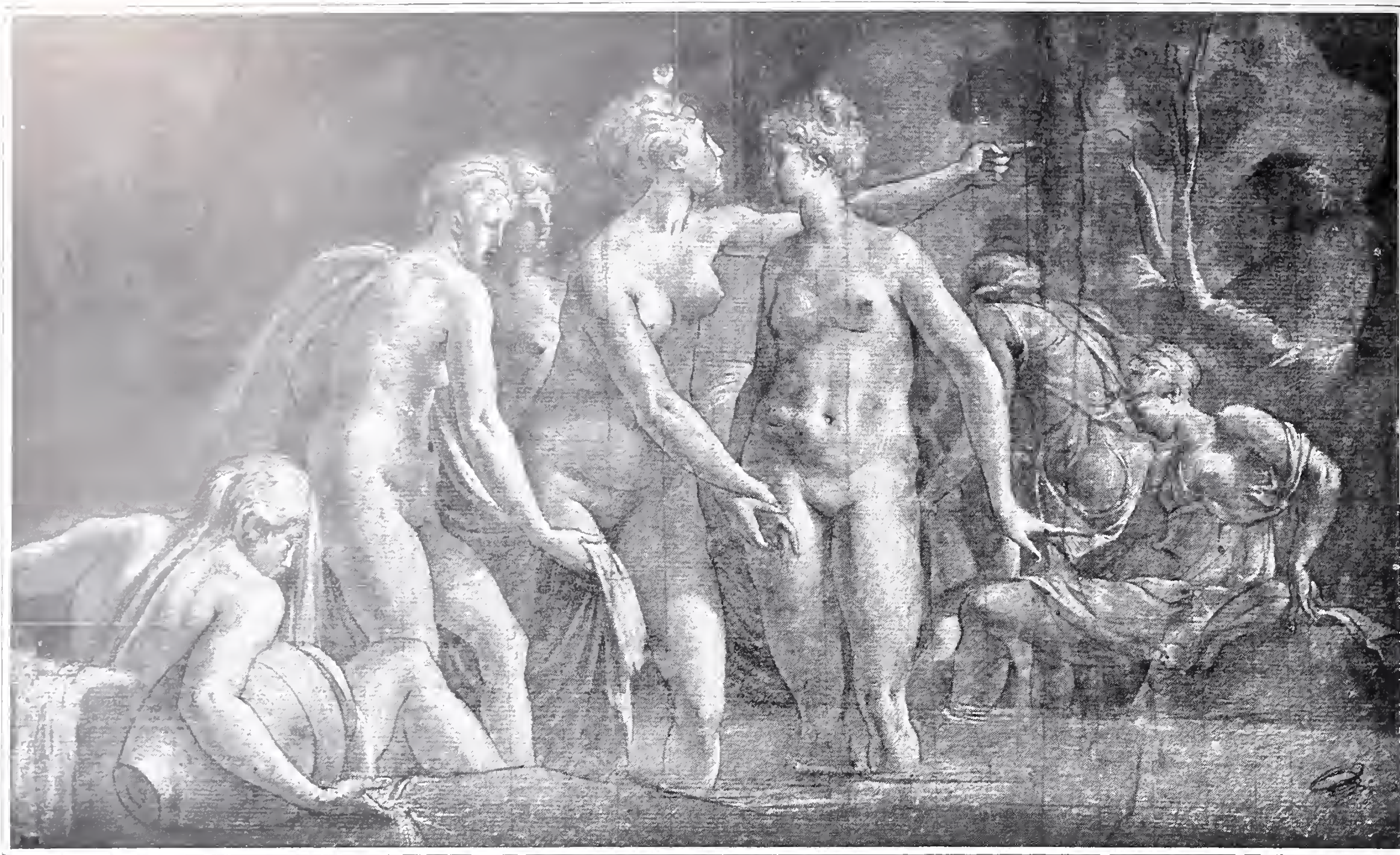


*Photo Braun, Clement & Cie.*

DIANE DÉCOUVRANT LA GROSSESSE DE CALISTO, PAR LE PRIMATICE
Dessin original pour la partie de gauche d'une lunette de l'Appartement des Bains (détruit) à Fontainebleau
*Musée du Louvre*

plus importants événements de l'histoire des arts en France. L'étendue du travail, le mérite qu'on y trouve, la nouveauté enfin de pareils ouvrages chez nous, en font l'un des plus dignes qu'il y ait de réflexion et d'étude. Aux curieux d'art ornemental il offre une matière d'admiration sans fin. Tout ce qu'il y avait chez nous d'intelligent et de curieux de bien faire, s'empressa d'en copier les motifs et de les répandre en mille applications diverses. Il n'y a pas de plus illustre exemple d'une vogue soudaine et extraordinaire, d'une influence durable et comme universelle.

Quant aux peintures, rien de ce qu'on trouve en place ne mérite aujourd'hui l'attention. Toute la fresque existante, effet de vingt retouches et de deux restaurations complètes, ne doit plus passer que pour une caricature des ouvrages originaux. Pour juger l'œuvre il faut maintenant recourir aux anciennes estampes de Boivin, et surtout aux dessins du maître, préparation pour ces peintures, dont un, conservé à l'École des Beaux-Ats, représente l'Education d'Achille.

On trouve dans ce morceau toute sa fougue heureuse et toute son adresse. La mythologie en est belle, l'invention fine et poétique, le dessin fier et délicat, plein du souvenir de Michel-Ange. Le Rosso s'efforçait de le copier, comme faisaient tous les Florentins. Dans tout ce qui nous reste de sa main, on trouve ce choix piquant d'attitudes imprévues, cet emportement dans la composition. Il est vrai que ses airs de têtes et ses visages ne sont point beaux, et que l'habitude de dessiner de pratique le fait parfois tomber dans une manière abstraite et dans un défaut de naturel. Mais il y a chez lui tant de vrai souffle, des ressources si variées, un sentiment si vif et si présent de la forme et du mouvement, que les plus rigoureux censeurs ont toujours senti moins de pente à le critiquer qu'à l'absoudre.

La Galerie n'eut pas seule l'honneur de ses talents. Une chambre que Vasari appelle le Pavillon, et que toutes les apparences placent au second étage du fameux pavillon des Poêles, fut décorée par lui dans le même style. Il peignit encore pour le Roi une Judith, peut-être aussi les Muses et les Piérides, et pour le connétable de Montmorency la Déploration du Christ de la chapelle d'Écouen, maintenant au Louvre.

Cependant les travaux de Fontainebleau s'étendant, requéraient de nouveaux concours. Le Primatice, bolonais, disciple de Jules Romain, sous lequel il venait de vaquer aux décorations du Palais du Té, parut en France un an après le Rosso, en 1532. Comme ce dernier, on le mit à la fresque et au stuc dans la chambre du Roi dite de Saint-Louis, près de la Galerie. Il y peignit en huit tableaux des histoires de la guerre de Troie. Bientôt il commença la chambre de la Reine, faussement nommée Salon de François Ier, dont une cheminée peinte à fresque nous demeure. Le portail du château sur la chaussée de l'Étang, que nous appelons Porte dorée, eut de sa main deux sujets de l'histoire d'Hercule. Un quatrième ouvrage fut une chambre au-dessus, dont il n'y a pas d'autres nouvelles.

Sous ces deux hommes du premier rang travaillaient de nombreux auxiliaires, dont les plus importants, issus comme eux d'Italie, consomment la tournure étrangère de cet atelier de Fontainebleau. Quelques Français ne laissent pas de



DIANE DÉCOUVRANT LA GROSSESSE DE CALISTO, PAR LE PRIMATICE
Dessin original pour la partie de droite d'une lunette de l'Appartement des Bains (détruit) à Fontainebleau
*Musée Britannique, Londres*

s'y mêler, et dans une proportion plus grande à mesure que le temps s'avançant, leurs talents se pliaient, comme on peut supposer, aux pratiques nouvelles. Ces Italiens sont Pellegrin, Jean Antoine, Juste de Just, Seron, Naldini dit Renaudin, Miniato et Nicolas de Modène ; les Français sont Leroy, Badouin et Dorigny. Il faut ajouter deux Flamands, Josse Fouquet et Léonard Thiry.

Ces ouvriers composaient deux équipes, dont la plus nombreuse travaille sous le Rosso. Nous savons que celui-ci ne remettait à ses aides que le dessin lavé des peintures, et ne retenait de la fresque que la conduite et la surveillance. Il ne paraît pas que le Primatice ait pu se tenir à cette pratique d'abord, quoique son office y tendit ; sans doute il dut s'en rapprocher à mesure qu'il gagnait d'importance.

Il est certain que durant ces premiers temps le Rosso tint un rang supérieur. Agé de quarante ans et déjà célèbre en Italie, il ne faut pas s'étonner que la faveur du Roi l'ait d'abord distingué davantage. Il reçut d'honneurs tout ce qui se pouvait selon les idées du temps, et joignit à des gages d'importance le revenu d'un canonicat de la Sainte Chapelle. Au contraire le Primatice, âgé de vingt-sept ans, était au début de sa carrière, et le succès qu'il eut en France devait faire toute sa renommée.

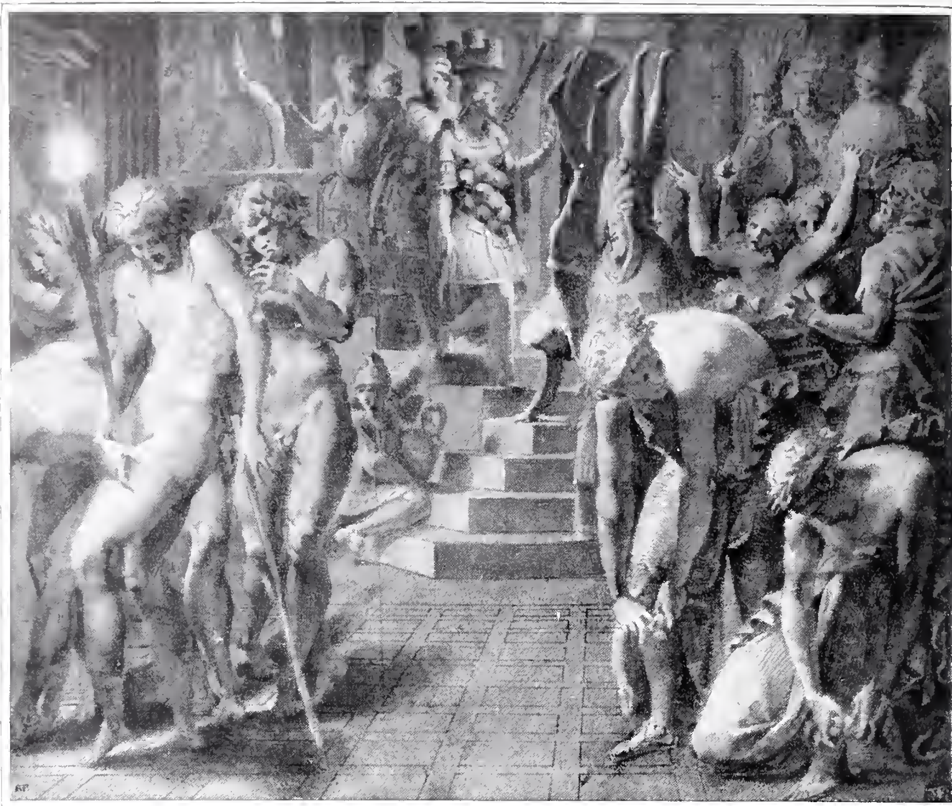
La rivalité de ces deux peintres a défrayé les faiseurs d'anecdotes. Ce qu'on y mêle de violence et d'injustice ne repose pourtant sur rien de palpable. Malgré cette espèce de concurrence, ce qui tend à prouver que le Rosso et le Primatice ne laissaient pas de vivre en paix, c'est qu'ils ont travaillé ensemble à plusieurs ouvrages. Le premier est le pavillon de Pomone, élevé dans l'angle du Jardin des Pins, peint de deux sujets de l'histoire de cette déesse, qu'ils s'étaient partagés entre eux. Le Rosso seul en conduisit les stucs. Un autre est la Galerie basse, au rez-de-chaussée du pavillon des Poêles et donnant sur l'étang, où l'on croit que prirent place douze figures de Muses et de Déesses dessinées par le Primatice. Enfin le voyage de l'empereur Charles V, que le Roi reçut à Fontainebleau en grande pompe, les fit mêler une fois de plus leurs travaux. Il y eut de leur dessin un arc de triomphe peint de figures allégoriques et de celles des deux monarques. Des figurations de ballets et quelques autres architectures trouvaient aussi place dans cette fête.

Mais cette situation partagée ne devait pas durer toujours. La mort imprévue du Rosso y mit fin l'année 1540. Les témoignages assurent qu'il se tua. Les plus grandes apparences sont que ce fut du remords d'avoir fait mettre à la torture le peintre Pellegrin, son ami et auxiliaire, soupçonné de l'avoir dérobé. Il n'avait pas plus de cinquante

ans. A moins de quarante, du fait de cet événement, le Primatice allait recueillir l'illustre et pesant héritage de tous les travaux de Fontainebleau.

Il était alors en Italie, occupé de la recherche d'objets d'art pour le Roi, et de mouler plusieurs statues antiques qu'on avait dessein de fondre en bronze. Cette commission, par où se marque la confiance qu'on eut en lui en plus d'un genre, tombe à propos pour faire entendre la situation qu'il tenait, et pour justifier sa nouvelle importance.

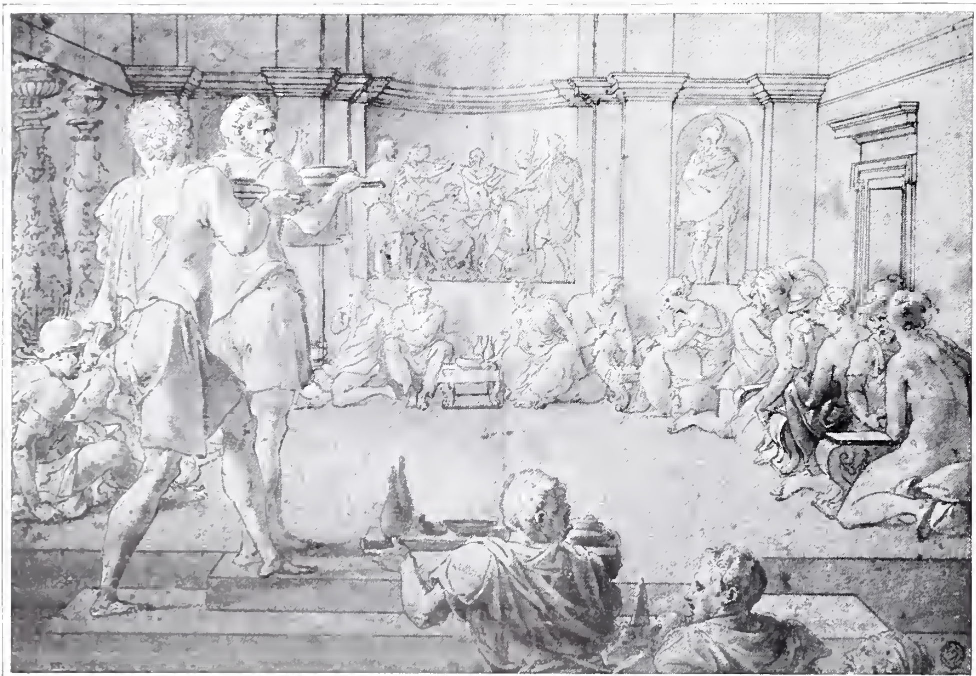
Dès son retour on en vit les effets, non seulement dans les fontes de bronze qu'aidé de Vignole il dirigea, mais dans les travaux de peinture, dessins de sculpture, plans d'architecte qui se concentrèrent entre ses mains. Dès lors, et quoique aucun titre officiel n'en consacrât le personnage, on vit s'ébaucher en son nom cette espèce de surintendance des différentes branches de l'art, dont plusieurs époques de l'histoire ont vu pourvoir les plus grands maitres, tels que Raphaël sous Léon X, ou que Lebrun sous Louis XIV. Notons qu'une fois de plus un peintre en eut l'honneur, pour le plus grand bien de l'école et de son avancement.



LA MASCARADE DE PERSÉPOLIS, PAR LE PRIMATICE
Dessin original pour la chambre de la Duchesse d'Étampes (repeinte) à Fontainebleau
*Musée du Louvre*

De son propre métier, le Primatice achève la Salle du Roi et commence son cabinet. En même temps, la Chambre de la duchesse d'Étampes, maitresse de celui-ci, l'Appartement des Bains, le vestibule contre la Porte dorée et la grotte du Jardin des Pins s'embellissent par ses soins d'une profusion de stucs et de peintures. Le Cabinet eut des Vertus représentées sur de grandes armoires, et le beau tableau des Cyclopes peint à fresque sur la cheminée. La Chambre de madame d'Étampes, maintenant changée en escalier, conserve huit sujets de l'histoire d'Alexandre. Dans la grotte du Jardin des Pins, parvenue à nous en débris, des figures plafonnantes de déesses prennent place au milieu de cristaux d'aragonite parmi les fantaisies d'architecture rustique dont lui-même fournit les dessins. Le Vestibule reçoit d'autres sujets plafonnants, Foudroiement des Géants, Aventure de Céphale, et, sur les voussures, des histoires mythologiques ou guerrières. Enfin l'Appartement des Bains, dont le souvenir même a péri, lieu de repos chéri du Roi, retraite préférée où s'entassent, dans quelques chambres appropriées, les chefs-d'œuvre de l'art italien, Raphaël, Titien, Léonard, expose dans sa grande salle aux regards enchantés, l'histoire de Callisto, sa grossesse découverte, sa métamorphose, sa gloire quand Jupiter la place entre les astres.

De ces chefs-d'œuvre malheureusement tout ou presque tout a péri. Le peu qui reste, repeint par des mains malhabiles, en plusieurs endroits à contresens, ne doit pas du tout être compté. Non plus que du Rosso, le château de Fontainebleau ne conserve du Primatice que des stucs. Comme on n'a connu jusqu'ici d'ouvrages certains de lui que ce que ce château en eut, on serait en peine de montrer aujourd'hui une seule peinture du Primatice, sans deux toiles heureusement sauvées en Angleterre. L'une est à Wilton House, c'est l'Évanouissement d'Hélène ; l'autre est Ulysse et Pénélope, on la voit à Castle-Howard.



LE FESTIN D'ALEXANDRE, PAR LE PRIMATICE
Dessin original pour la chambre de la Duchesse d'Étampes (repeinte) à Fontainebleau
*Musée du Louvre*

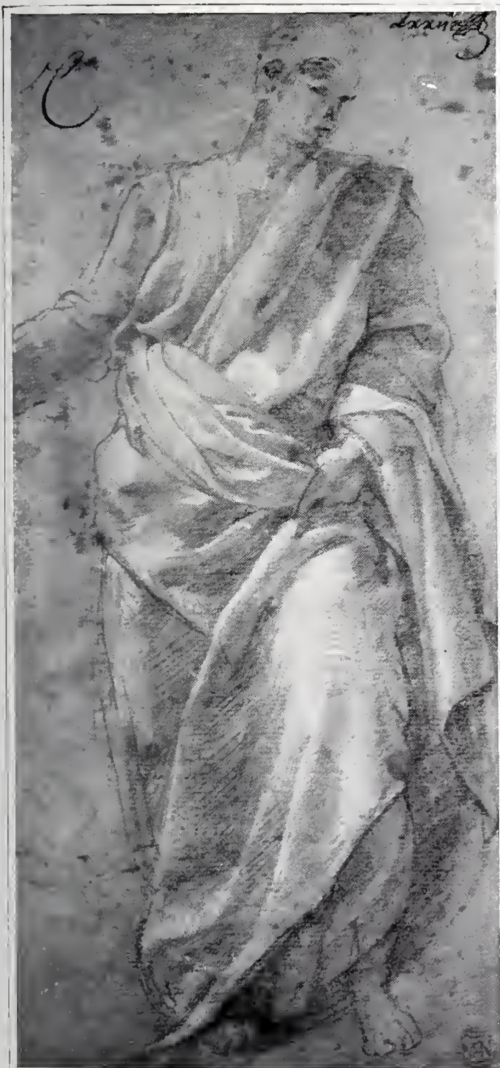
Hors de là une seule chose demeure pour juger le maître, source incomparable il est vrai pour la perfection et l'abondance. Ce sont les dessins préparatoires de ses compositions à fresque, que des recherches attentives ont permis de rappareiller. Dans le naufrage de son œuvre peint, ces pièces font aujourd'hui le principal de sa gloire. Aussi n'y a-t-il pas de maître qui depuis l'origine ait été plus populaire chez les amateurs de dessins. Deux cent cinquante morceaux de ce genre, conservés dans les collections, tantôt sanguines relevées de blanc, tantôt plumes rehaussées de bistre, nous apportent son œuvre en débris, dans le bruit d'une renommée que des critiques récentes ont à peine affaiblie chez les moins connaisseurs.



LES CYCLOPES, PAR LE PRIMATICE
Dessin original pour la cheminée du Cabinet du Roi (détruit) à Fontainebleau
*Musée du Louvre*

Elle a tout ce qu'il faut pour survivre aux dédains que l'esprit de système dicte aux tenants du gothicisme. L'érudition et l'élégance de tant de compositions variées, la souplesse et la vivacité des attitudes qu'elles rassemblent, le raffinement du dessin et le beau choix des formes, une union, dans toutes ces parties de l'art, du grandiose de Michel-Ange, du goût antique de Jules Romain et de la douceur du Corrège; de l'abondance sans confusion, de la science sans pédantisme, de l'imprévu sans bizarrerie, de l'aisance sans trivialité, de la poésie sans abstraction, de l'ornement sans surcharge, de la politesse sans fadeur, font le mérite éternel de cet œuvre, à quelques égards sans pareil. Je ne songe pas à l'absoudre du reproche de maniérisme, qu'ont mérité en ce temps-là assez d'autres imitateurs de Michel-Ange. De cette imitation s'engendre, chez le Primatice comme chez le Rosso, une longueur exagérée des figures, que tous les auteurs ont remarquée. Mais, outre qu'un mélange plus habile de qualités contraires rend ici à ce style une sorte d'équilibre, il faut avouer que la nature, plus assidument consultée, corrige plus efficacement l'écart dont il s'agit, chez lui.

C'est une erreur de croire que ce maître ait eu peu d'application. Rien, en dépit des apparences faciles, ne reçoit moins le reproche de frivolité que son œuvre. Une preuve en est dans les nombreuses études d'après nature, prépara-



ÉTUDE DE LA FIGURE DE SAINT PAUL, PAR LE PRIMATICE
Pour les émaux de Saint-Père de Chartres
*Musée du Louvre*



ÉTUDE DE LA FIGURE DE SAINT THOMAS, PAR LE PRIMATICE
Pour les émaux de Saint-Père de Chartres
*Musée du Louvre*

tions des dessins arrêtés, qui nous restent pour toute cette première partie de sa carrière. Pour certains des ouvrages susdits, on voit que les moindres détails étaient établis avec exactitude, et que jamais il n'y eut d'entreprise mieux suivie et de direction plus vigilante de l'équipe d'artisans qu'il tenait sous ses ordres.

Des Italiens de quelque renom s'y étaient joints. Depuis les environs de 1540, on lit dans les états les noms de Lucas Penni, frère du Fattore, de Bagnacavallo le fils, de Caccianemici dit Cachenemis, de Fantuzzi dit Fantose de Bologne, de Virgile Baron, aussi Bolonais. Cinq ans et davantage, tous ces gens furent en France. On n'est pas renseigné sur ce qu'ils ont pu faire en sus des travaux de Fontainebleau. De Lucas Penni nous tenons des dessins, et de Fantose des estampes, d'après le Rosso principalement. On sait, en outre, que ce même artiste fut le principal auxiliaire du Primatice à la partie des arabesques peintes à la voûte de la Galerie d'Ulysse, fameux et colossal ouvrage commencé sous François Ier, et dont il s'agit maintenant de parler.

Elle mesura toute la longueur de la Cour du Cheval Blanc de Fontainebleau, soit cent cinquante mètres environ, et se composait de quinze travées décorées à la voûte suivant huit systèmes différents. Celui du milieu était unique, et les sept autres se répétaient deux fois en symétrie de chaque côté de ce premier. Sur les murailles furent peintes, en cinquante-huit tableaux, les aventures d'Ulysse, d'où la galerie tirait son nom. La voûte ne compta pas moins de quatre-vingt-quatorze morceaux, qui font avec les accessoires un total



DÉPOSITION DE CROIX. — MANIÈRE DU PRIMATICE
Corporalier brodé. — *Musée de Cluny*

de cent soixante et une compositions peintes. Ces chiffres, plus éloquents que de longs discours, obligent d'imaginer chez le maître des ressources d'invention et une activité d'autant plus extraordinaires, qu'un effet d'agréable et facile abondance ne rendait pas, dans cet ouvrage, la perfection moins nécessaire. Le lieu ne se prêtait pas à cette sorte



LA TEMPÉRANCE, PAR LE PRIMATICE
Dessin original po r une décoration d'armoire du cabinet du Roi (détruit) à Fontainebleau
*Musée Britannique (Londres)*

d'illusion, cette galerie n'ayant d'extrême que sa longueur. Le reste de ses proportions étaient médiocres. Les ornements y tenaient une place considérable. Les figures étaient petites et se voyaient de près : de sorte qu'une idée assez exacte du tout se définit par quelque ressemblance avec les Loges de Raphaël.

Cette galerie, démolie sous le règne de Louis XV, excita dans le temps les plus amers regrets. Ce que les dessins nous conservent de la voûte, révèle une série d'admirables chefs-d'œuvre. Elle n'avait pas de sujet suivi. Passant de l'allégorie à la fable et de la fiction à l'histoire, le Primatice y avait comme épuisé, ne glanant qu'à sa fantaisie, tout le champ de l'invention poétique. Ou plutôt c'était un poème à la façon des Métamorphoses, où les épisodes tour à tour piquants, graves ou terribles, forment un tout par l'unité du style et l'intérêt ingénieusement renouvelé.

Une estampe de Ducerceau conserve le dessin d'ornement d'une des travées de la voûte, de sorte que rien n'empêche, en joignant les figures, de prendre l'idée précise de cette partie. Quant aux peintures des murailles, Van Thulden, élève de Rubens, en a gravé la suite au siècle suivant.

Tant d'importants et excellents travaux avaient mis le Primatice dans un comble de gloire. Aux appointements



JUNON CHEZ LE SOMMEIL, PAR LE PRIMATICE
Dessin original pour le vestibule (repeint) de la Porte Dorée, à Fontainebleau
*Musée des Offices Florence*



ÉTUDE POUR LA COMPOSITION DE JUNON CHEZ LE SOMMEIL, PAR LE PRIMATICE
Dessin original — *Musée du Louvre*

et aux salaires qu'il touchait de l'Épargne royale, se joignit bientôt le revenu de Saint-Martin-ès-Aires de Troyes, dont François Ier le fit abbé et dont il porta désormais le titre. On croit qu'il travailla alors en plusieurs lieux de la province. Le fait est certain pour le château de Polisy, en Champagne. D'anciens auteurs y ont joint le château de Beauregard près Blois, et la chapelle de Chaalis en Valois, maintenant à S. A. le prince Murat, porte tous les signes de sa manière. A Fontainebleau même, l'hôtel du Grand Ferrare eut des chambres de bains décorées de sa main.

Ses soins ne s'étendaient pas moins aux applications industrielles de l'art. La célèbre série des émaux de Saint-Père de Chartres, représentant les douze Apôtres, est authentiquement de son dessin. Une tenture des Dieux arabesques, dont deux pièces se gardent aux Gobelins et deux autres au Musée des Tissus de Lyon, ne peut venir que d'après ses cartons. Enfin un certain corporalier, exposé au Musée de Cluny, conserve dans l'interprétation d'une broderie du reste excellente, des signes évidents de son style.

Tout ceci marque une carrière brillante, à laquelle la légende n'a pas manqué de joindre plusieurs traits de vengeance et de rivalité. On a raconté qu'il saccagea la galerie peinte par le Rosso pour y placer ses propres ouvrages. La vérité est que nulle part il n'a touché au stuc, et tout fait supposer que deux tableaux qu'il peignit, et dont un seul, la

Danaé, subsiste, occupèrent des cartouches restés vides.

Il est certain qu'il dut se défendre contre Benvenuto Cellini, engagé du Roi comme orfèvre, et qui, affectant de grands ouvrages, disputa au Primatice le dessin d'une fontaine à Fontainebleau. Soutenu dans cette querelle par madame d'Étampes, il est prouvé que la commande demeura à ce dernier. Cellini dut bientôt quitter le service du Roi et retourner en Italie. Un degré de faveur sans égal mit le Primatice à l'abri de ses intrigues, et cette contrariété ne compose qu'un épisode fort court et peu important de cette histoire.

Un des signes les plus authentiques de la grande faveur du maître est l'empressement que les graveurs du temps ont mis à reproduire ses œuvres. Fantose, nommé plus haut, et Dominique Florentin s'y employèrent par exception. Mais les deux excellents maîtres connus par les seuls monogrammes F. G. et L. D., en furent les constants interprètes. Le second surtout, quelque temps identifié à tort avec le Flamand Léonard Thiry, plein de qualités exquises, rigoureusement accommodé au style du maître, doit compter pour le principal.

Les effets précis de cette faveur et de l'influence qui s'ensuivit, seront examinés plus loin. Il convient d'en marquer ici cette conséquence générale, du peu que l'initiative proprement française conserve dans le renouveau de nos arts à cette époque. Le rôle de surintendant qu'y jouait de plus en plus le Primatice, doit ôter l'idée que depuis Lenoir, on a voulu se faire d'une Renaissance où Jean Cousin eût dominé, et d'un François I^er^ ne résidant qu'à Chambord. La vérité est que Fontainebleau, où l'Italien régnait sans partage, accapara tous les soins de ce monarque.

Architecte déjà de la fontaine de ce palais et sans doute de la grotte du Jardin des Pins, on voit l'abbé de Saint-Martin donner des modèles au fondeur pour la décoration de la Porte Dorée. Il dessine la bataille de Marignan, que le duc de Ferrare fait peindre à la gloire du roi de France dans sa villa de Copparo. En 1546, au commandement du Roi, il reprend le chemin de l'Italie, à l'effet de chercher, entre autres choses, des moules de quelques ouvrages de Michel-Ange. Il rentre enfin pour voir mourir son maître, le 31 mars 1547.



TITHON ET L'AURORE, PAR LE PRIMATICE
Dessin original pour le vestibule (repeint) de la Porte Dorée, à Fontainebleau
*Musée du Louvre*

Cette mort de François I^er^ fait la fin de la période qu'on pourrait nommer héroïque de la Renaissance française. En ce qui regarde le présent sujet, il faut la retenir comme celle d'une production qu'on eut peine à dépasser par la suite. Les règnes suivants ne pouvaient en voir que le déclin. Toute l'importance qui revient à la peinture dans une histoire de notre Renaissance, a donc ses attaches dans celui-ci, et quoique le Primatice ne fût pas même au milieu de sa carrière chez nous, on peut dire que les trois quarts de sa tâche étaient faits. Les successeurs de François I^er^ n'étaient chargés que de continuer son œuvre, d'empêcher que les fruits prêts à cueillir ne s'en perdissent. Même dans l'éclat d'une maturité qu'ils durent à son initiative, ils ne devaient pas faire oublier le prodigieux essor de ces commencements : un palais en quinze ans rempli de merveilles pareilles à celles dont l'Italie se vantait davantage ; une « Rome nouvelle », selon l'expression de Vasari, transportée au sein du Gâtinais, à deux pas de nos bords de Seine ; la cour de France attirant tout à coup les regards des artistes du monde entier ; Fontainebleau succédant dans l'attention des hommes au Vatican, à Mantoue, à Florence ; le vieux palais de saint Louis baptisant une école dont le renom allait courir l'Europe et éterniser son nom dans l'histoire des arts ; mieux que tout cela, l'école française fondée, des bases certaines et solides posées à ses succès futurs. Tel était le résultat de ce règne incomparable, de l'action opiniâtre, enthousiaste, éclairée, du prince qu'à bon droit la tradition des livres a nommé le *Père des Arts* en France.

La fantaisie d'esthétiques futiles et des chimères historiques sont cause qu'on voit de nos jours lui contester ce titre. Mais les raisons autant que l'autorité manquent à cette dénégation. On ne peut contester sérieusement que Fontainebleau ne contienne les origines définitives de notre école. On ne peut pas plus dissimuler que les plus grands maîtres de celle-ci ont tour à tour marqué l'admiration qu'excite l'œuvre des artistes de François I^er^. Poussin dans le XVII^e^ siècle, Lemoyne au XVIII^e^, au XIX^e^ Delacroix, ont apporté comme à l'envi leurs tributs d'éloges à ces vieux peintres. Devant cet accord des artistes, soutenu de la constante estime des amateurs, comment compter pour une raison sérieuse le reproche dont on s'avise, que ces peintres n'étaient pas Français? Ils sont bien plus : ils sont les pères et la source de l'école française, et l'hommage qu'aussi bien elle n'a cessé de leur rendre, n'est que la déclaration de cette paternité, le texte éclatant de cette reconnaissance.

*(A suivre.)*

L. DIMIER.

# ERNEST BARRIAS



La sculpture classique française vient de perdre, en Ernest Barrias, un de ses représentants les plus éminents.

Toute sa vie, en effet, il demeura fidèle aux principes et aux traditions de l'École, et toutes ses œuvres portent l'empreinte de l'esprit de discipline qui est la base de l'enseignement officiel des beaux-arts en France et ailleurs. Se placer à ce point de vue pour étudier la carrière si dignement et si laborieusement remplie de Barrias, ce n'est donc nullement risquer de méconnaître ses mérites; c'est, au contraire, vouloir les moyens de les mettre en lumière et de situer la personnalité de l'artiste disparu à sa vraie place dans le mouvement de l'art contemporain. Au surplus, on peut être certain qu'il n'eût point déplu à l'auteur des *Premières Funérailles* et de *Mozart enfant* de se voir jugé selon le code d'esthétique auquel il se soumit dès ses débuts, auquel il dut tous ses succès, et qu'il enseigna lui-même, durant plus de dix ans, avec tant de sincérité, de bienveillance et de conviction.

Quelle force, pour un artiste, de conserver intacte jusqu'à la fin sa foi en l'excellence des doctrines où ses maîtres l'instruisirent, aveugle sa croyance en la supériorité de l'Idéal vers lequel furent dirigés ses premiers pas! La vie s'agite autour de lui, la lutte s'échauffe, on se bat pour des idées nouvelles, les vieux dogmes sont ébranlés, la révolte gronde, l'art, comme tout au monde, subit les lois irrésistibles de l'évolution..., mais lui, perdu dans son rêve, poursuit la route commencée; il possède la certitude; comme Tarcisius, il porte la vérité contre son cœur, il souffrirait pour elle, comme Tarcisius, le martyre. Cette sérénité est infiniment touchante... et respectable.

Barrias la connut, semble-t-il, Barrias fut un artiste heureux. Les indécisions, les doutes, les angoisses qui désorganisent les tempéraments, épuisent les énergies, émiettent les volontés, on n'en trouve pas de traces dans son œuvre. Au contraire, on le voit toujours égal à lui-même, et, ni dans le choix de ses sujets, ni dans la mise en œuvre des programmes qui lui sont imposés, ni dans son exécution ne se trahit une de ces crises décisives dans une carrière d'artiste où, du jour au lendemain, sa conception de l'art, sa vision de la nature, ses moyens d'expression, que sais-je? tout change en lui, tout est bouleversé, où le voici qui se conquiert enfin lui-même et recommence sa vie et son art!

Rien de pareil chez Ernest Barrias; il s'est développé sagement, paisiblement, selon un rythme tranquille, et conformément à ses facultés innées, à ses aspirations personnelles, à son tempérament. Par nature, d'ailleurs, son talent n'est



*Photo Braun, Clément & Cie.*

ERNEST BARRIAS

ni d'un violent, ni d'un tourmenté; les dons de grâce, de délicatesse, d'expression fine et tendre dominent en lui, soutenus et affermis par une science entière de son métier et le plus louable souci de perfection, grâce à la sévère discipline qui lui fut imposée dès ses débuts et qu'il s'imposa toujours à lui-même.

« Quand j'entrai, à l'âge de treize ans (il était né en 1841), au sortir de l'école communale, chez Cavelier, racontait-il un jour à M. Marius Vachon, je fus mis à la besogne pénible et diverse de l'apprentissage, tel qu'on le comprenait et qu'on le pratiquait traditionnellement en ce temps-là. Le premier arrivé, dès six heures du matin, je devais scier le bois, allumer le poêle et balayer; dans la journée, je faisais les courses. Bien que mon patron fût le meilleur des hommes, je recevais de lui et des praticiens plus de reproches et de bourrades que de caresses et de compliments. Je n'en apprenais pas moins, très sérieusement, le métier, en observant avec soin ce qui se faisait autour de moi et en travaillant avec acharnement. Au bout de trois ans, mon apprentissage terminé, Cavelier me conseillait d'entrer chez Jouffroy, qui avait organisé un atelier de professeur et recevait de nombreux élèves. J'étais le plus petit de tous et je paraissais le moins instruit et le moins déluré. Quels ne furent pas l'étonnement et la jalousie de mes camarades! Dès le second jour, constatant que le petit apprenti de chez Cavelier en savait plus que ses élèves, Jouffroy le chargeait des travaux les plus difficiles et les plus délicats. C'est qu'en effet, ils en avaient beaucoup moins appris dans leur cours que moi dans mon apprentissage, tout en sciant du bois et en allumant le feu des poêles, grâce à l'instruction technique manuelle que m'avait donnée mon premier patron. A seize ans, en 1857, j'étais admis à l'École des Beaux-Arts, et en 1861, je partais pour Rome, comme pensionnaire de l'Académie de France. »

Depuis, Barrias, on peut le dire, n'a connu que le succès. Aux Salons, ses œuvres lui valurent toutes les récompenses; en 1878, la médaille d'honneur était décernée à ses *Premières Funérailles;* en 1884, il entrait à l'Institut, et en 1894 à l'École des Beaux-Arts comme chef d'atelier de sculpture, en remplacement de son maître Cavelier; enfin, il était nommé vice-président de l'Académie des Beaux-Arts pour l'année 1897, et il recevait en 1900, à l'occasion de l'Exposition Universelle, la cravate de commandeur de la Légion d'honneur.

Parmi ses principales œuvres, en s'en tenant à l'ordre chronologique, il faut citer : *la Fondation de Marseille,* bas-relief (1865); *la Guerre, le Commerce, la Pêche,* frise décorative (1865); *Jeune Fille de Mégare* (1870); *le Serment de Spartacus* et *la Fortune et l'Amour* (1872); *la Religion, la Charité* (1873); *la Comptabilité* (1878); *les Premières Funérailles* (1878); *la Défense de Paris,* monument érigé à Courbevoie (1880); *Bernard Palissy* (1881); *Sainte Sophie* (1881); *la Défense de Saint-Quentin* (1881); *Mozart enfant* (1883); *le Chant, la Musique* (1888); *la Chasse* (1889); *Jeune Fille de Bou-Saada* (1890); *Anatole de La Forge* (1893); *le Monument d'Émile Augier* (1895); *le Monument de Victor Schœlcher* (1896); *Virgile, le Printemps* (1897); *l'Expédition de Madagascar* (1897); *le Monument de Lavoisier* (1898); *la Nature se dévoilant* (1899); la grande horloge de la Bibliothèque nationale, à l'angle de la rue Montyon et de la rue Vivienne (1901); *le Monument de Victor Hugo* (1902); *Jeanne d'Arc prisonnière* (1903), et nombre de bustes, dont ceux de Jules Favre, de Munkacsy, de Cavelier, etc.

Toutes les promesses de ses débuts, Barrias, au cours de sa longue et laborieuse carrière, les a tenues, et de la *Jeune Fille de Mégare* du Salon de 1870, où la délicatesse du sentiment s'unissait à une compréhension si souple et si raffinée de la grâce, à *la Nature se dévoilant* du Salon de 1899, on comprend que sa renommée n'ait fait que grandir.

Il possédait, en effet, les dons qui charment, une sensibilité qui, sans mièvrerie, savait dire les mélancolies, les tendresses, les fraîcheurs des gestes féminins; il possédait les plus puissants moyens de séduction : l'amour du joli, du tendre, de l'émouvant, l'art de la mesure, une étonnante habileté d'exécution, le souci du fini, de l'achevé,



ERNEST BARRIAS. — LA NATURE SE DÉVOILANT
Statue, marbre polychrome et onyx d'Algérie

l'entente de l'effet. Revoyez ses *Premières Funérailles :* tout Barrias est là. La douleur d'Adam et d'Ève, portant le cadavre d'Abel, ne désharmonise pas leurs traits, ne contracte pas les muscles de leurs corps nus; c'est pourtant leur premier contact avec la mort; mais Abel lui-même n'est qu'endormi, la différence n'est pas sensible entre les chairs vivantes et celles d'où s'est retirée la vie. Le geste est heureux et juste, et très attendrissant cependant, par lequel Ève soutient la tête de son fils et abaisse son visage vers elle, et le masque farouche, muré par la souffrance d'Adam, ne manque ni de caractère, ni de grandeur. Mais rien de désordonné, d'excessif dans cette figuration de la douleur; tout demeure harmonieux et serein, sagement.

De toutes les compositions à plusieurs personnages de Barrias, celle-ci est, sans aucun doute, la meilleure, et les



*Photo Giraudon.* ERNEST BARRIAS. — BERNARD PALISSY
*(Square Saint-Germain-des-Prés)*



*Photo Giraudon.* ERNEST BARRIAS. — MOZART ENFANT
*(Musée du Luxembourg)*

qualités de groupement, de mise en œuvre qui en font le mérite ne se retrouvent point, à un égal degré, du moins dans les monuments qu'il signa, *la Défense de Paris, l'Expédition de Madagascar,* l'*Émile Augier,* qui s'élève devant le théâtre de l'Odéon, enfin le *Monument de Victor Hugo.*

En revanche, nous le retrouverons encore tout entier, avec ses dons de fine tendresse, de fraîcheur souriante, de grâce délicate et mélancolique, de sage fantaisie même, dans ses figures isolées. Le *Mozart enfant* n'est-il pas, dans son genre, un petit chef-d'œuvre, et la *Jeune Fille de Bou-Saada,* jetant des fleurs, qui orne la tombe de l'orientaliste Guillaumet, une charmante chose et des mieux venues ?

Mais l'œuvre où Barrias paraît s'être le plus complète-

ment exprimé, ne serait-ce pas la statue qu'il exposait au Salon de 1899, où elle fut si remarquée, et que possède aujourd'hui le musée du Luxembourg : *la Nature se dévoilant*. Par l'emploi de matériaux précieux de différentes couleurs, marbre, onyx, ivoire, combinés et associés avec le goût le plus sûr, elle exerce un attrait irrésistible, et l'effet est vraiment délicieux de cette suave poitrine, de ces belles épaules émergeant du somptueux peplos veiné d'or, de ces doux bras soulevant le voile sous lequel la tête pensive apparaît dans une tendre pénombre pleine de mystère. Est-ce vraiment *la Nature se dévoilant* ? Je ne sais, et peu m'importe, car l'allégorie me laisse en elle-même assez froid, mais c'est là une belle œuvre, et vraiment digne de demeurer, car elle témoigne d'un sens de la Beauté, sinon entièrement personnel, si expressif, du moins, de rêves et de pensées communes à tant d'hommes, qu'elle provoquera longtemps, dans l'esprit et le cœur de ceux qui la



ERNEST BARRIAS. — GROUPE POUR UN TOMBEAU



ERNEST BARRIAS. — LA CHARITÉ
statue, plâtre

contempleront, un sentiment ému de ferveur et d'attendrissement.

Il est, certes, dans le cycle de la sculpture française du XIX^e^ siècle, des personnalités plus puissantes, plus originales que celle d'Ernest Barrias; pour ne parler que des modernes, Falguière avec sa sensualité fiévreuse, Dalou avec sa verve ardente, Rodin avec sa passion formidable de vie, seront placés plus haut par l'admiration des âges à venir, mais aux côtés de Mercié, de Chapu, de Paul Dubois, de Frémiet, Ernest Barrias mérite un rang d'honneur. Ce fut un artiste convaincu et sincère, soucieux de la perfection de son art, et d'une conscience droite et sereine. « Il lui est arrivé de se tromper, écrivait l'autre jour un critique, il ne lui est jamais arrivé de déchoir. »

GABRIEL MOUREY.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & C^ie^, Asnières. Le Gérant : G. BLONDI



Photo Giraudon.

ERNEST BARRIAS. — L'ÉLECTRICITÉ

# Chronique des Ventes

Contrairement à l'usage, on s'est enfin décidé cette année à commencer un peu plus tôt la saison des ventes, et dès les premiers jours de février, nous avons eu à enregistrer des vacations importantes. Cette innovation qui, il faut l'espérer, sera la règle désormais, a été provoquée par le nombre considérable de ventes à effectuer avant la fin de juin. En effet, cette saison sera excessivement chargée et, sans trêve ni repos, les jours vont être occupés durant trois mois, sans pour cela arriver à épuiser le tableau, certaines ventes ayant dû être remises à l'automne prochain. Ce qu'il est intéressant de constater, c'est que, en dépit de la quantité de marchandises déjà jetée sur le marché et de celle à venir, les cours n'ont pas fléchi et se maintiennent toujours plutôt à la hausse pour les objets anciens et principalement pour ceux du xviii^e siècle, plus en faveur que jamais.

La première vente artistique a été celle des tableaux et objets d'art provenant de la collection de M. le comte Jacques de Bryas, qui a eu lieu le 6 février sous la direction de MM. Chevallier, Mannheim et Feral, et qui a produit 225,820 francs pour vingt numéros. Les honneurs sont revenus là à un panneau de l'école de Cologne par le Maître de l'autel de la Vierge, représentant *le Baptême du Christ*, qu'un marchand a payé 46,000 francs, juste le double du prix demandé. Ensuite est venu un pastel par Perronneau, *Portrait présumé de la marquise d'Anglure*, qui s'est adjugé 39,000 fr., prix supérieur à celui de demande. Par contre, sont restés au-dessous des estimations, une peinture par Boucher, *les Bulles de Savon*, vendue 21,500 francs et un *Portrait d'Homme*, par Quentin de La Tour, payé 20,000 francs. Un portrait par Reynolds a fait 12,500 francs. Dans les objets d'art on s'est assez vivement disputé un buste en terre cuite par Pajou, qu'on a enlevé à 30,000 francs. Il faut signaler encore une horloge en marqueterie de bois de l'époque Louis XV, payée 9,100 francs, et une pendule à cage en bronze doré avec émaux, par Coteau, du temps de Louis XVI, adjugée 8,000 francs. Des porcelaines tendres de Sèvres se sont très bien vendues.

Quelques jours après, les mêmes commissaire-priseur et experts procédaient à la vente de la collection de M. H. J. M., et obtenaient un total de 272,185 francs, avec une moyenne de prix supérieure à celle de la vente Bryas. Tous les objets appartenaient au xviii^e siècle, et certains ont atteint des chiffres laissant loin ceux obtenus dans des ventes antérieures. C'est ainsi qu'une gouache de Hoin, *la Consultation de l'Oracle*, payée 5,600 francs à la vente Muhlbacher, montait ici à 16,000 francs, et un *Portrait d'un Maréchal*, par Nattier, quoique de facture bien sèche, grimpait à 19,000 francs, sur une demande de 10,000 francs. Un petit *Portrait de Femme*, du même, a fait 12,300 francs, et un *Portrait de l'Impératrice Marie de Russie*, par Darbes, 10,200 francs. Quelques beaux meubles d'ébénisterie ont excité de vives compétitions. On a poussé à 18,100 francs une commode en marqueterie et bronzes de la fin de l'époque Louis XV et une autre de la même époque à 13,700 francs. Une table bureau en bois de placage a trouvé preneur à 15,000 francs, et un meuble d'appui à 12,300 francs. Un prix remarquable a été celui de 25,000 francs atteint par une tapisserie de Bruxelles du xviii^e siècle, représentant *le Débarquement du Poisson*, sujet à petits personnages bien dans le goût du jour.

Au milieu de février, MM. Chevallier, Paulme et Lasquin ont employé quinze vacations à disperser la collection d'un vieil amateur, M. Germeau, qui avait entassé depuis des années une quantité considérable d'objets de toutes sortes, renfermant de très belles pièces au milieu de bibelots sans valeur. Le succès de cette vente a été grand, et l'on a atteint un total de près de 560,000 francs. Dans le nombre je ne retiendrai que quelques objets. Un antiquaire anglais a enlevé de haute lutte, au prix de 25,000 francs, un petit coffret de Thomas Becket en argent doré et niellé du xii^e siècle, dont on avait demandé 15,000 francs. Les tapisseries ont fourni les autres gros prix. Deux salons couverts en tapisserie du temps de Louis XVI sont montés à 22,600 et 20,000 fr. Le Musée des Arts décoratifs s'est rendu acquéreur d'une tenture gothique représentant *Dame Réthorique* pour 18,200 francs. Une tapisserie du xvi^e siècle a fait 16,000 francs, et deux cantonnières en Aubusson, 18,400 francs.

Très importante aussi était la collection de M. Guilhou, un amateur du midi de la France, qui avait réuni des objets de vitrine, des curiosités et antiquités, en quantité suffisante pour nécessiter six ventes, qu'ont dirigées MM. Chevallier, Mannheim, Houzeau, Sambon et Canessa. La première et la seconde vente, composées des meilleures pièces, ont fourni des prix intéressants, mais avec des écarts assez sensibles, et plutôt inférieurs à ceux de demande. Les principaux prix ont été pour deux flambeaux en bronze du temps de Louis XVI, payés 15,000 francs, et deux cassolettes en bronze Louis XV, vendues 12,600 francs. Au nombre des boîtes du xviii^e siècle, une, en or émaillé, ornée de portraits de personnages de la maison d'Autriche peints sur émail, est montée à 20,000 francs sur une demande de 8,000. D'autres ont dépassé 5,000 francs. Dans les antiquités, la pièce principale était une casserole en argent ciselé, qui est restée à 30,100 francs sur une demande de 40,000 fr. Un bronze, jeune taureau, trouvé à Boscoréale, a fait 12,500 francs, et un tout petit lion en ivoire, de travail égyptien, 8,100 francs.

Entre temps, M. Lair-Dubreuil et M. Bloche effectuaient la vente d'objets provenant de la succession de Madame J..., donnant un total de 210,000 francs. Laissant des bijoux qui n'ont pas d'intérêt ici, je noterai un meuble de salon en ancien Aubusson, que l'on paya 17,000 francs, et un joli petit bureau de dame en marqueterie, orné de bronzes, signé Betz, adjugé 11,000 francs. Les dessins anciens, qui nous ont donné de si beaux prix à la vente Beurdeley, nous en fournissent à mentionner à la vente Laglenne, que dirigea M. Lair-Dubreuil. Une grande gouache de Van Blarenbergue se paye 5,500 francs ; un pastel, portrait par Prud'hon, 4,100 francs, et un portrait par Bosio, 3,000 francs. Le tout produit 71,000 francs, avec des choses de qualité moyenne.

Mais l'événement de ce commencement de saison a été la vente des dessins du xviii^e siècle formant la collection de M. Beurdeley et que MM. Chevallier et Féral ont dirigée à la Galerie Georges Petit. Cette vente a tenu tout ce que l'on en attendait. Les numéros de vedette ont atteint des prix dépassant toute attente, pour la plupart, et les pièces de qualité secondaire ont bénéficié de l'emballement provoqué par les premiers. Limité par la place, je ne signalerai que les plus grosses adjudications. Une gouache par Lavreince, *la Mar-*
*chande de Modes*, que M. Beurdeley avait pay
20,000 fr., monte ici à 33,000 fr. Une gran
aquarelle par Le Guay, *Chasse du prince*
*Condé*, se paye 23,000 francs sur une deman
de 10,000 francs. Une aquarelle de Hoin,
*Jeune Fille aux roses*, fait 10,000 francs,
une aquarelle de Louis Moreau, le mê
prix. A 27,500 francs s'enlève une feui
d'études de têtes par Watteau, et à 12,000
un portrait de femme par A. de Saint-Aub
La célèbre sépia de Fragonard, *le Verr*
monte à 24,000 francs contre 8,100 franc
la vente Josse, en 1894. Du même, une sa
guine, *Temple de Vesta à Tivoli*, payée aut
fois 1,100 francs, fait 20,000 francs, et u
autre, 12,600 francs. Dans les miniatures,
amateur en paye une, par Hall, *Portrait de*
*comtesse de Helflinger*, 28,200 francs. U
autre, de l'Ecole anglaise, *Portrait de Fem*
par Plymer, trouve acquéreur à 16,050 fran
et l'on termine sur un total de 632,000 fran
ce qui est un résultat des plus satisfaisan
devant laisser un joli bénéfice sur les p
d'achat.

En même temps, à l'Hôtel Drou
MM. Bonnaud et Mannheim opèrent la disp
sion de la collection Schiff. Comme à la ve
Germeau, c'est une réunion considérable d
jets anciens accumulés par un amateur d
vieille école. Tout se vend, là aussi, très ch
sans fournir d'enchères sensationnelles. P
de vieux tapis d'Orient on fait cependant
folies, et l'on pousse l'un à 19,750 franc
un autre à 17,500 francs. Une châsse en cu
champlevé et émaillé de Limoges, du xiii^e
cle, est adjugée 15,100 francs. Des bron
italiens du xvi^e siècle sont aussi très dispu
Une statuette d'enfant nu monte à 8,100
et un encrier formé d'un lion terrassé
Samson, à 7,500 francs. Dans les tableau
ne se produit rien de remarquable.

Le dernier jour de mars, on vendait
sièges couverts en ancienne tapisserie,
lesquels on a donné d'assez gros prix, do
principal a été celui de 27,300 francs
quatre fauteuils en Beauvais époque Louis
Un salon en tapisserie ancienne a fait 22
francs, et un autre en Aubusson ép
Louis XVI, 17,000 francs.

La veille, à la vente après décès d'u
cien marchand de tableaux, M. Gérard,
passé un très beau portrait d'homme par
bein, représentant Antoine Humbelot.
une demande de 40,000 francs, ce portr
été adjugé à un marchand parisien
39,000 francs, pas cher à ce prix, étant do
la qualité de l'œuvre.

A l'étranger, New-York seulement n
envoyé quelques prix importants. A la f
mars, on a vendu la collection Brandus,
posée de tableaux modernes. Une toil
Millet, *The seated Spinner*, a atteint 12
francs ; un tableau par Corot, *Souvenir*
*lie*, 37,500 francs, et *l'Attente*, par Meiss
21,000 francs. Un paysage par Daubig
fait 14,500 francs, et un autre, par C
18,000 francs. Tout de suite après est
la vente de la collection David King,
produit plus d'un million. On a payé 9
francs un portrait de la comtesse d'Arg
par Nattier. Un portrait de Miss Maca
par Raeburn, a fait 52,500 francs, et un
portrait, par le même, 45,000 francs.

A. FRAPPAR

1905 MAI N° 41

# LES ARTS

REVUE MENSUELLE
DES MUSÉES
COLLECTIONS
EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR
GOUPIL & Cie
ÉDITEURS
IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT
& Cie ÉDITEURS
IMPRIMEURS
SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. 50

# LES ARTS

N° 41 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Mai 1905

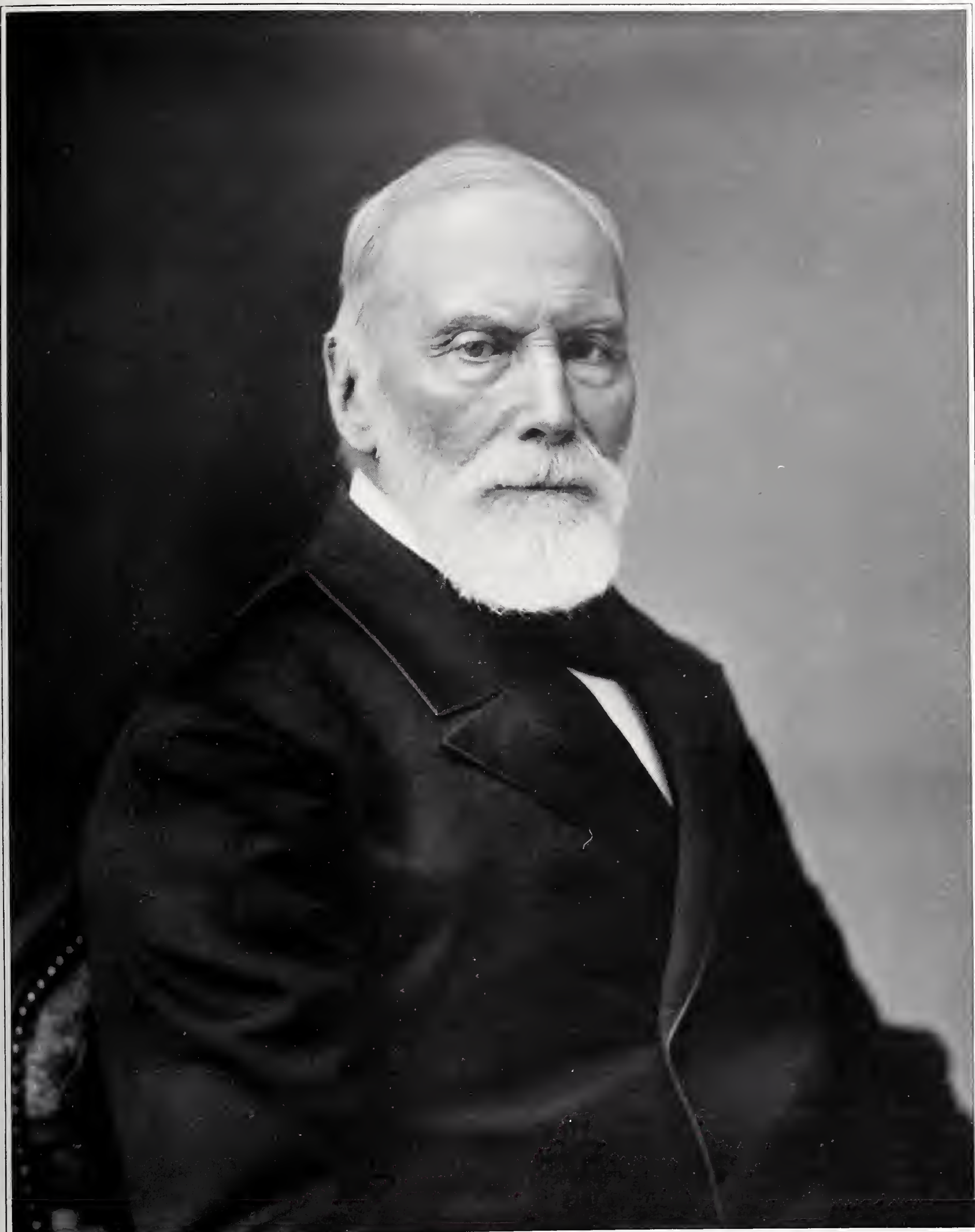


Photo Braun, Clement & Cie.

EUGÈNE GUILLAUME

STATUAIRE

1822-1905



*Photo Neurdein frères.*

EUGÈNE GUILLAUME. — LES GRACQUES
*(Musée du Luxembourg)*

# EUGÈNE GUILLAUME

## 1822-1905

M. Eugène Guillaume est mort plein de jours, ayant occupé et rempli en son pays toutes les places qui pouvaient procurer effectivement, au nom de l'Etat, une sorte de dictature des Arts. Nul homme n'a été mis à même d'exercer sur les artistes de son temps, sur leur formation intellectuelle, leurs progrès professionnels, leurs développements imaginatifs, une influence majeure. Il fut, dans l'enseignement et la direction, l'homme accrédité, depuis un quart de siècle, pour distribuer les préceptes et attribuer les récompenses. Professeur d'esthétique au Collège de France, directeur général des Beaux-Arts, inspecteur général des arts du Dessin, directeur de l'Ecole des Beaux-Arts, directeur de l'Académie de France à Rome, professeur de dessin à l'Ecole polytechnique, il fut de ceux auxquels il est permis de concevoir, de suivre et d'imposer une idée maitresse. Sa carrière administrative si remplie demandera sans doute à être étudiée comme celle d'un Lebrun, d'un Denon ou d'un Forbin, et il sera à coup sûr intéressant, peut-être même utile, de comparer ce que fut l'exercice de la dictature artistique sous des despotes tels que Louis XIV et Napoléon, et sous le régime actuel, mais le temps n'est point venu de rechercher si le pilote habile qu'était M. Guillaume a conduit vers des rivages fortunés la barque fragile qui porte la gloire artistique de la troisième République, ou si le nautonnier, malgré sa prudence, n'a pu l'empêcher de venir à la côte où, enlisée aux sables mouvants, elle est par eux peu à peu recouverte.

Laissons de côté l'administrateur, c'est l'artiste, le statuaire, le penseur, l'écrivain, le confrère qu'on prétend saluer ici d'un suprême hommage, d'un hommage qui fût vrai s'il est possible et qui rendit quelques côtés de sa nature et de son talent. Les éloges posthumes n'ont point manqué à M. Guillaume. Il a été également loué par des Italiens et des Français. Il eut des obsèques solennelles; des hommes considérables discoururent sur sa tombe, certains avec compétence, d'autres avec intelligence, tous avec une admiration respectueuse, nul avec émotion. Il semblait qu'on se fût involontairement conformé à cette sorte d'austérité polie, distinguée et froide dont M. Guillaume s'enveloppait. Quoiqu'il parlât mieux qu'homme au monde, il parlait peu, ne forçait pas le ton, ses pensées étant assez élevées pour qu'il n'eût point à les rehausser par des éclats de voix. Son geste demeurait constamment mesuré et l'homme avait énergiquement voulu être tel qu'il ne parût jamais extérieurement



Photo Moreau frères.

EUGÈNE GUILLAUME. — LE MARIAGE ROMAIN
*(Musée du Luxembourg)*

surpris, agité ou bruyant, tant il rejetait les mouvements discordants, contraires à la fois à la norme artistique, philosophique et sociale qu'il s'était tracée.

Sans doute, sous ce masque, quelqu'un qui se fût attaché au regard et au pénétrant éclat des yeux, souvent demi-clos, eût deviné et surpris des passions très ardentes. Aux plis minces de la bouche, même aux frémissements des narines, il se fût confirmé en la certitude que cette impassibilité était d'apparence. Et si, comme quelques-uns, il avait par une fissure pénétré en ce cœur, il y eût trouvé, avec une générosité que relevait une pointe de dédain, une chaleur de sentiments qui prouvait, malgré les ans, le foyer toujours brûlant sous la cendre.

Tel était son style, — et, à cet enfant de Montbard, n'est-ce point que le mot de Buffon s'impose plus précisément encore qu'à nul autre ? certes, chez Guillaume, « le style, c'est l'homme même » ; et non pas seulement le style d'écrivain, juste, formel, d'une lucidité admirable, serrant la définition, ne sacrifiant rien de l'idée et la présentant toute, se développant en périodes larges, pondérées, raisonnées, pleines d'un art majestueux, comme pénétrées d'antiquité, d'une antiquité qui fût romaine et non grecque, mais le style d'artiste-statuaire, tout pareil et égal, tel qu'en revoyant dans son atelier de l'Institut ses groupes, ses bas-reliefs et ses bustes, l'idée vient qu'on est là en quelque réserve du Louvre, que ces marbres et ces plâtres attendent pour être placés en une salle des Césars et que, pareils en beauté humaine aux chefs-d'œuvre du passé, ils viennent de la même nature, procèdent du même génie, attestent la même recherche, méritent la même étude.

La conception que Guillaume avait du style dans la sculpture s'affirmait par une recherche de la beauté dans la vérité. Il sublimait un visage et d'un individu tirait un type ; mais, quand il avait affaire à la nature, il restait, dans cette sublimation, énergiquement et prodigieusement vrai. Il n'avait pas même besoin de donner aux traits une régularité qu'ils ne présentaient point, et, lorsqu'il rencontrait un modèle formellement laid, il ne tentait point de l'enjoliver, il ne prenait point davantage la tâche de l'enlaidir, il cherchait le caractère et il dégageait l'esprit, souvent sublime : tel M. Ingres. Dans chacun de ses portraits, il a mis à la fois un homme et l'idée qui dominait cet homme. Il n'a pas représenté seulement une tête, mais ce qu'il y a dans cette tête. Les modèles que sa main fit vivre ne sont plus, aux yeux même de ceux qui les ont le plus familièrement connus, approchés et aimés, tels que la nature les avait faits, mais tels que Guillaume les produisit. Ainsi est-il pour le Prince Napoléon, pour Maurice Richard et pour Monseigneur Darboy. C'est aux bustes qu'il fit d'eux que la pensée va d'abord, ce sont ces bustes que la mémoire évoque. Ils demeurent comme la plus intégrale et la plus vivante expression de leur personnalité disparue. Cela d'eux subsiste et rien ne prévaudra contre cette immortalité de leur essence morale enchâssée dans leurs traits physiques.

Il y a, dans la contemporanéité, des exigences auxquelles tout artiste est obligé de se conformer pour satisfaire le modèle, la famille et les amis du modèle; mais l'on peut croire que, pour M. Guillaume, là était la moins bonne part : le poète qui était en lui sentait-il la bride lâche, n'avait-il point, dans la représentation d'un être, à suivre rigoureusement la nature, il prenait son vol et s'efforçait vers les âmes et, s'il avait à exprimer des êtres idéaux ou des personnages historiques, il cherchait d'abord la beauté morale, la générali-




Photo Giraudon.

EUGÈNE GUILLAUME. — INGRES (partie antérieure du monument)

*(École des Beaux-Arts, Paris)*

sation philosophique; ainsi, près de poèmes tels que *les Gracques* et *le Mariage romain*, inscrivait-il une épopée, celle de Napoléon.

Ceux qui chercheraient là le document nu, la restitution intégrale et réaliste du *Surhomme* se tromperaient; ce n'est point ainsi qu'il convient d'envisager cette suite de bustes, montrant l'Empereur à tous les âges de sa vie, que M. Guillaume exécuta pour le Prince Napoléon et qui demeurent entre ses œuvres les plus intéressantes. Brienne, Valence, l'Italie, le Consulat, l'Empire, Waterloo, Sainte-Hélène, l'adolescence, la jeunesse, la virilité, l'apothéose, le déclin, l'agonie, c'est l'existence entière de Napoléon. Si M. Guillaume s'était appliqué à rechercher et à reproduire, d'après les portraits existants, ceux qui le mieux s'approchent de la vérité et qui en donnent l'accent le plus vibrant, la reconstitution eût été intéressante sans doute, mais elle n'eût satisfait ni celui qui la tentait, ni celui qui l'avait désirée, ni même, osera-t-on dire, celui pour la glorification duquel elle était entreprise. Napoléon avait eu pour objet de créer, par ses portraits, ses bustes et ses statues, un type dynastique. C'est de ce type que M. Guillaume devait partir, et, comme ce type est le plus beau qu'ait imaginé la race latine, le statuaire devait prendre pour but de figurer le surhomme latin par l'épanouissement physique et moral de ce type aux divers âges de la vie.

Le point de départ du type conventionnel étant le *Napoléon Empereur*, de Gérard, toutes les effigies devaient s'y rattacher, avant comme après, pour signifier la transformation physique et l'évolution mentale, pour concentrer le génie dans la beauté, pour le faire pressentir, grandir et décroître. Une telle vision d'histoire — de religion bien plutôt — devenait ainsi, non seulement la synthèse de la plus étonnante fortune qu'ait connue l'humanité, mais l'analyse des formes essentielles que la beauté peut, à tous les âges, prêter au génie. Un tel dessein sort des habituelles formules au point d'étonner; on pourrait se demander s'il était réalisable, si l'on n'avait en l'esprit, tels qu'ils apparaissaient dans le salon de l'avenue d'Antin ou de la rue de Phalsbourg, tels qu'ils apparaissent à présent dans la grande salle napoléonienne de Prangins, ces bustes d'une même venue, d'un art égal, d'une inspiration constamment soutenue, qui forment par leur ensemble un des plus intéressants monuments qu'ait érigés à un ancêtre la piété familiale.

A côté, l'on peut placer la statue que le Prince Napoléon avait demandée à M. Guillaume pour l'atrium de sa maison pompéienne, mais ce n'est point ici une énumération d'œuvres que l'on tente.

En un temps où, par l'influence néfaste d'un homme de grand talent, la sculpture, échappée des règles strictes qui imposent l'immobilité et tolèrent à peine le geste arrêté dans un rythme ou surpris dans une cadence, s'efforce au mouvement et emplit les jardins d'êtres convulsionnés, — en sorte qu'une exhibition de statues modernes fait songer à un asile de fous dénudés, — Guillaume garda, avec le respect, la connaissance et la passion de son art, la compréhension exacte de ce qui le rend un art, des lois qui le régissent, du goût qui le dirige, de la philosophie qui l'illumine, et c'est pourquoi, tandis qu'on verra tomber dans le mépris tant d'objets que la mode recommande et que prône le snobisme, son œuvre, parce qu'elle fut classique, demeurera telle; parce qu'elle eut le respect de la beauté, en restera illuminée; parce qu'elle rechercha la pensée, retiendra la gloire.

FRÉDÉRIC MASSON.



*Photo Giraudon.* EUGÈNE GUILLAUME. — MONSEIGNEUR DARBOY

*(Musée du Luxembourg)*

BOLDINI. — PORTRAIT DE MENZEL. — *(Galerie nationale, Berlin)*
*(Avec l'autorisation de M. de Tschudi)*

# ADOLF VON MENZEL

## (1815-1905)



L'ALLEMAGNE a fait à Menzel (1) de princières funérailles : sous la rotonde du Vieux Musée, dans la demeure des anciens maîtres auxquels la postérité le réunira, celui qui, de son vivant, avait été comblé de toutes les dignités — sénateur de l'Empire, président d'honneur de l'Académie de Berlin, membre associé de l'Institut de France et de la Royal Academy de Londres, chamarré de croix, et, distinction plus rare, décoré, il y a six ans, de l'ordre de l'Aigle Noir qui confère la noblesse — reçut les derniers hommages de l'Empereur, des grands corps de l'État et des artistes allemands. C'est, en effet, plus que l'annaliste du grand Frédéric et de la maison de Prusse qui disparaît ; c'est un des foyers lumineux de l'Allemagne qui s'éteint, le chef incontesté de l'école nationale qui s'en va. Non pas chef au sens de conducteur : Menzel, toute sa vie, travailla isolé, en dehors de tout groupement artistique ; mais chef au sens de maître souverain dont l'œuvre et l'exemple ont été si puissants que tous en sont restés plus ou moins débiteurs : bloc de granit — tel que l'a symbolisé Max Klinger dans sa gravure *Hommage à Menzel* — posé sur les épaules de l'école allemande et dont elle sentira toujours la domination ; pierre fondamentale sur laquelle elle a pu édifier des constructions moins chimériques et plus solides.

Ce n'est pas que Menzel eût reçu en partage le don suprême qui fait les génies créateurs : la révélation d'une face ignorée de la Beauté, la faculté de l'évoquer aux hommes en accents impérieux et troublants ; et sa mort ne fermera aucun de ces horizons nouveaux et mystérieux que nous faisaient entrevoir un Puvis ou un Watts ; mais si « le génie n'est qu'une longue patience », à qui ce mot peut-il mieux s'appliquer, après Hokousaï, qu'à ce petit homme au masque volontaire et obstiné qui n'a cessé, jusqu'à la dernière minute de sa longue existence, d'étudier et d'apprendre, sans autre maître que la nature et la vie, de s'intéresser à tous les

(1) Mort à Berlin le 9 février dernier, dans sa quatre-vingt-dixième année.



Photo Gustave Schauer.

MENZEL. — TABLE RONDE A SANS-SOUCI (1850)
*(Galerie nationale, Berlin)*

aspects, même les moindres, du monde extérieur, le scrutant dans tous ses détails, jamais satisfait, tendant sans trêve à une plus grande perfection, et l'atteignant à force d'observation pénétrante, de labeur acharné, d'incessant renouvellement ? Servi par des organes admirables — un œil possédant, derrière les lunettes d'or, l'acuité, la précision, la fidélité implacable d'un objectif de photographe ; une main (ou plutôt des mains, car la gauche rivalisait d'habileté avec la droite) d'une prestesse et d'une souplesse incomparables, — il a promené partout ses regards fureteurs et son crayon : à la Cour, dans la rue, à la brasserie, dans la campagne, notant tout ce qu'il voyait, se donnant pour tâche les problèmes les plus dissemblables, souvent les plus ardus, et les résolvant tous avec un égal bonheur. Avec une extraordinaire faculté de se diversifier (qui, en même temps que la largeur de la facture, le rend bien supérieur à Meissonier, auquel, à tort, on l'a souvent comparé), il se montre, comme Dürer, séduit par tout, apte à rendre avec une égale perfection, qu'on voudrait seulement moins impassible, les choses les plus diverses : un uniforme de soldat, un intérieur d'église, une cour de ferme, des lions, une forge, un escalier délabré, des maçons au travail, une main tenant un éventail, un chemin boisé, un coin d'atelier, un dormeur en wagon, un torse antique, un noyé qu'on retire de l'eau, une scène de boulevard, un perroquet, un éléphant, un bal, une bataille..., tout, en un mot, — excepté pourtant ce qui est du monde du sentiment, s'évade dans l'au-delà (son *Jésus au milieu des docteurs* n'est, malgré l'auréole autour de la tête de l'Enfant divin, qu'une scène quelconque de la vie juive, d'un réalisme plus absolu que tout ce que tenteront plus tard dans ce domaine Munkacsy et Tissot), excepté aussi le mystère du charme féminin. C'est « le Balzac du crayon », a dit de lui un des critiques d'art les plus pénétrants de ce temps, artiste lui-même, M. Jan Veth, et la comparaison ne laisse pas que d'être assez juste : sinon par la hauteur et l'ampleur de sa vision, du moins par sa curiosité universelle de la vie, la variété de son observation, la force sereine de son exécution, Menzel est digne de ce glorieux surnom.

Il a été par excellence le dessinateur captivé par l'infinie variété du monde des formes, les aimant pour elles-mêmes, et, suivant une voie logique, conduit à la peinture par le dessin, condensant ses études dans des tableaux, au rebours de la pratique habituelle qui fait de ceux-ci le but essentiel, de celles-là le moyen accessoire. Il s'ensuit que les compositions peintes de Menzel n'ont pas l'accent persuasif de ses dessins et de ses notations à l'aquarelle. L'artiste lui-même ne se faisait pas d'illusions à cet égard. Aux visiteurs qui lui demandaient à voir ses tableaux, il répondait de son ton bourru : « Il n'y a rien ici. Si vous voulez de la peinture, allez voir à la Nationalgalerie mon portrait par Boldini ! C'est la meilleure chose qu'on ait faite d'après moi. » Néanmoins, si les tableaux de Menzel trahissent plus ou moins l'effort, ils se sauvent par la liberté de conception et la franchise d'exécution : indépendant ici encore, soucieux uniquement d'exactitude, il a été historien véridique, sans emphase ni convention, ni académique ni romantique, ces deux écueils de la peinture allemande d'hier... et d'aujourd'hui encore : comparez telle de ses scènes historiques, la *Table ronde à Sans-Souci* ou le *Frédéric II jouant de la flûte*, si pleins de justesse et de mesure, à telle grande « machine » de M. Anton von Werner, boursouflée et toute en formules.

Joignez-y que la sincérité de son observation l'a conduit à réaliser bien avant tout autre en Allemagne les recherches modernes de lumière et de plein air : voyez l'étonnant *Intérieur*, daté de 1845, que conserve la Nationalgalerie de Berlin !

Enfin, sous son impulsion, a été renouvelé en Allemagne l'art de la xylographie. C'est à juste titre que son pays peut vénérer en lui celui qui, ayant été à la tête de tous les progrès, est véritablement le père de l'école allemande moderne.

* * *

Adolf-Friedrich-Erdmann Menzel était né le 8 décembre 1815 à Breslau, où son père dirigeait un pensionnat de jeunes filles. Quoique celui-ci ne se souciât guère de voir son fils se consacrer à l'art, la vocation était si forte chez l'enfant qu'à quinze ans il triomphait de la résistance paternelle. Des portraits qu'il exécuta alors frappèrent tellement des amis de la famille, que le père se décida même à quitter Breslau et à venir à Berlin exploiter un matériel de lithographie dont son fils devait être l'âme. Et voici le jeune Menzel occupé à dessiner à la plume sur pierre les vignettes, programmes, en-têtes de factures, cartes d'invitation, de souhaits, etc., commandés à la maison paternelle. Dès ces premières œuvres se remarque l'indépendance de l'artiste, formé tout seul, sans aucun maître, sans autres modèles que les spectacles de la rue, les estampes aux devantures des marchands, les œuvres des musées, uniquement soucieux de vérité. Il déploie en outre, dans ces petits travaux, des dons d'invention et de verve qui les font vivement apprécier. Mais voici que, en 1832, son père meurt. Chargé désormais de subvenir seul à l'existence de sa famille, le jeune homme trouve dans cette épreuve et ces difficultés un stimulant nouveau à redoubler d'application et travaille jour et nuit. Il continue à faire pour l'institut lithographique de Sachse et C^ie ce qu'il faisait chez son père : étiquettes, menus, programmes, et y sème mille trouvailles où la fantaisie s'allie à la vérité. Mais c'est un recueil publié en 1834 chez Sachse : *Künstlers Erdenwallen (Tribulations d'un artiste)*, suite de onze lithographies inspirées par un poème de Gœthe, qui commence sa réputation : Schadow, le sévère directeur de l'Académie, en parla avec éloges. De fait, tout Menzel est en germe dans ces petites scènes si justes d'observation, si ingénieusement présentées : l'éclosion du sentiment artistique se manifestant par des bonshommes dont l'enfant couvre le plancher et qui lui attirent les remontrances paternelles ; l'adolescent dessinant la nuit en cachette ; son inaction, le jour, devant un travail rebutant ; les moqueries des camarades ; son évasion par la lucarne de sa mansarde ; son application aux cours de l'Académie ; les soucis d'argent ; l'apparition de l'amour sous la forme d'une jeune fille entrevue à l'église ; les châteaux en Espagne ; puis la réalité : le peintre obligé, pour nourrir les siens, de portraiturer de hideux bourgeois ; la mort prématurée ; la gloire posthume. Tous ces tableaux, que résume au-dessous une vignette allégorique (c'est, détail significatif, une perruque qui symbolise ces cours de l'Académie un moment suivis par l'artiste en 1833, puis vite abandonnés), sont pleins de naturel, de fraîcheur, d'ironie tempérée d'émotion.

Curieux de tous les procédés, Menzel s'essaie aussi à des compositions au lavis sur pierre où les lumières sont obtenues au moyen du grattoir. Deux jolies scènes de genre : *La Liseuse* et *L'Antiquaire* sont les meilleures de ces productions.





MENZEL. — CONCERT DE FLUTE A SANS-SOUCI (1852)

*(Galerie nationale, Berlin)*

Enfin, de 1834 à 1836, il dessine sur pierre, cette fois au crayon, pour les *Faits mémorables de l'histoire de Brandebourg et de Prusse* édités chez Sachse, une suite de compositions dont l'absence de convention, le souci d'exactitude et la vie étonnent, en regard des tableaux d'histoire alors en vogue, où triomphent encore l'ordonnance classique, l'allégorie pompeuse : Menzel leur préfère la seule vérité. Il est déjà un isolé. Un artiste, il est vrai, doit toujours plus ou moins à ceux



*Photo Gustave Schauer.* MENZEL. — LE PROMENEUR. — *Gouache* (1875)

qui l'ont précédé. La filiation de Menzel, cependant, est assez difficile à établir. On peut bien lui découvrir une parenté, en Allemagne, avec ces esprits de probité que furent Holbein, Rauch, Schlüter, Chodowiecki ; en réalité il n'a qu'un maître : la nature. Venu à un moment où l'école allemande se partage entre l'hellénisme et le romantisme, il a la sagesse de s'en remettre au seul guide éternel.

Une tâche immense allait achever de le mettre en valeur et de fonder définitivement sa réputation. En 1839, l'historien Franz Kugler, chargé par les éditeurs Weber et Lorck d'écrire, comme en pendant à l'*Histoire de Napoléon* de Laurent illustrée par Horace Vernet, qui avait eu un vif succès en Allemagne, une histoire populaire du héros national, le Grand Frédéric, choisit Menzel comme illustrateur. Alors commence pour le jeune artiste un travail de tous les instants : désireux de reconstituer exactement la vie de toute la société au XVIII^e siècle, il ne cesse, avec une conscience admirable, pendant trois ans, d'accumuler les études et les recherches, amoncelant des milliers de dessins préparatoires d'après les documents de l'époque, à Potsdam et ailleurs, et il en tire une suite de quatre cents illustrations qui, d'abord un peu tâtonnantes, influencées par le souvenir de nos vignettes du XVIII^e siècle et des dessins de Raffet, deviennent de page en page, de volume en volume, plus libres, plus animées, plus vives, plus hardies, et, sans grandiloquence, par le seul prestige de la vérité et d'une composition dramatique et nerveuse, aboutissent à une évocation à ce point saisissante de l'histoire de Frédéric et de son temps, qu'on la dirait due au plus observateur et au plus psychologue des contemporains. Conçus avec une entente admirable des noirs et des blancs, ces tableaux minuscules eurent la chance d'être traduits en perfection, avec fidélité et souplesse, par des graveurs sur bois que dirigea Menzel lui-même, et marquent le renouvellement de cet art en Allemagne. Le succès en fut immense près des raffinés comme près du public et répandit son nom dans toute l'Europe.



Photo Gustave Schauer.

MENZEL. — APRÈS-MIDI AU JARDIN DES TUILERIES
*(Appartient à M. le Prof. R. Meyer, à Berlin)*

Menzel devait encore aller plus haut dans l'illustration des *Œuvres de Frédéric le Grand*, commandée par le roi Frédéric-Guillaume IV et exécutée de 1843 à 1849. Obligé de restreindre ses compositions à douze centimètres de largeur, il se pique au jeu et, acceptant la difficulté comme une gageure, s'amuse à déployer en quelques traits des paysages immenses, à y faire évoluer des régiments entiers. Il ne manquera pas, d'ailleurs, lorsque plus tard, en 1882, le libraire Wagner tirera de cet ouvrage et des *Uniformes de l'armée du Grand Frédéric* (non mis d'abord dans le commerce) une édition de luxe accessible au public, de se railler de la contrainte jadis imposée, en représentant en tête du livre un petit génie enserré entre les deux branches d'un compas, avec cette inscription : « *12 centimètres maximum. Hic, hic salta!* »

Les *Uniformes de l'armée du Grand Frédéric*, trente-deux compositions, avec texte de Ed. Lange, publiées par l'éditeur de l'*Histoire de Frédéric* qu'elles complétaient en quelque sorte (1843-1852), et *Au temps du roi Frédéric*, douze portraits à mi-corps de Frédéric II et de ses généraux (1850-1855), édités chez Duncker, montrent à son apogée le souci d'exactitude de Menzel (qui prit soin de dessiner minutieusement chaque uniforme, chaque pièce de costume, même les patrons avec les mesures) et décèlent une maitrise d'exécution de plus en plus grande. Elle s'accentue encore dans les illustrations si savoureuses pour la comédie *La Cruche cassée* de Heinrich von Kleist (1876-1877) et pour la *Germania* de Scherr, où se trouve l'effigie la plus saisissante que Menzel ait jamais donnée de Frédéric.

Ayant vécu si longtemps en compagnie du « vieux Fritz », Menzel devait être tenté de retracer en de plus vastes compositions quelques scènes principales de la vie de son héros.

Dès 1837, il s'était essayé à la peinture à l'huile avec un épisode de mœurs XVIII^e siècle intitulé *Le Conseil de famille*, puis, en 1839, avait peint une scène de tribunal assez mélodramatique : « *Audiatur et altera pars.* » Les tableaux qui vont compléter son « cycle du Grand Frédéric » sont bien meilleurs. C'est, en 1849, *Le Placet :* le roi se promenant à cheval dans la campagne et un couple de paysans se préparant à l'aborder au détour du chemin ; en 1850, la fameuse *Table ronde à Sans-Souci en 1750*, qui réunit autour de Frédéric, avec des généraux et des hommes d'État, Voltaire, La Mettrie et le marquis d'Argens, et où l'impression de causerie légère entre gens d'esprit, de vie élégante et gaie dans la splendeur du beau jour d'été dont la lumière entre par la porte ouverte de la terrasse, est si admirablement rendue ; en 1852, le non moins célèbre *Concert de flûte* (aujourd'hui, comme le tableau précédent, à la Nationalgalerie de Berlin) : dans la salle de concert de Sans-Souci, sous la lueur des lustres, le monarque préludant sur la flûte, au milieu de l'attention générale, dont Menzel a finement rendu les nuances diverses sur le visage des auditeurs ; en 1854, *Frédéric le Grand en voyage* promettant des secours aux populations ruinées par la guerre ; en 1856, *Frédéric II et les siens à Hochkirch* (qui figura à l'Exposition universelle de 1867), scène nocturne de bataille, éclairée par la lueur de l'incendie et du feu des mousquets. « Ce fut un tableau difficile à peindre, disait Menzel ; chaque fois que j'entendais le tocsin la nuit, je courais à l'endroit du sinistre pour étudier les effets de lumière de l'incendie » ; en 1857, l'*Entrevue de Frédéric et de Joseph II à Neisse*, puis deux tableaux restés inachevés : le « *Bonsoir, Messieurs!* » de Frédéric surprenant les officiers autrichiens à Lissa, et l'*Allocution de Frédéric le Grand à ses généraux avant la bataille de Leuthen*.

Toutes ces œuvres (auxquelles il faut y ajouter quatre gouaches ayant pour sujets des épisodes de la vie de Frédéric encore kronprinz à Rheinsberg) sont nourries, on le sent, du suc d'une forte documentation, mais, au point de vue de la facture, manquent un peu de solidité et n'ont pas la séduisante spontanéité des illustrations précédemment admirées.

L'histoire contemporaine, après cela, séduit cet esprit amoureux d'observation directe, et Menzel retrace des épisodes de l'histoire de Frédéric-Guillaume IV, puis du règne de Guillaume I^er. De cette série, la toile capitale est le *Couronnement du roi Guillaume à Kœnigsberg, le 18 octobre 1861*, immense tableau dont l'artiste, dans une lettre fort intéressante où se peint son constant souci d'exactitude, a raconté l'histoire depuis le jour de la commande, une semaine avant l'événement, jusqu'à l'achèvement, le 16 décembre 1865. Cette composition comprend plus d'une centaine de portraits pour la plupart desquels Menzel exécuta des études préliminaires très achevées, au crayon, au pastel, au lavis, à l'aquarelle, qui sont autant de merveilles et dépassent encore en intérêt artistique le tableau lui-même. Son accent de vérité, cependant (dont bien des dames et même, parait-il, quelques hauts fonctionnaires se montrèrent peu satisfaits), et son heureux effet de lumière et de coloration le sauvent de l'ennui inhérent à ces grandes images officielles et en font une œuvre remarquable où s'allient toutes les recherches de Menzel. Plus prime-sautier et, par suite, plus intéressant encore, malgré l'importance moindre de l'œuvre, est le *Départ du roi Guillaume pour l'armée, le 31 juillet 1870*, où tout vit, respire, palpite.

Dès 1848, d'ailleurs, Menzel jetait sur la toile l'impression d'un semblable moment de vie nationale populaire avec les *Obsèques des victimes de la révolution de mars*, et plus il avance dans cette voie, plus il est lui-même. Aussi les tableaux que lui inspirent les spectacles de la vie ambiante sont-ils les meilleurs de son œuvre. Ses voyages à Paris, en 1855 (quinze jours qu'il y passa en compagnie de son ami le peintre Magnus et qui lui inspirèrent ce *Souvenir du théâtre du Gymnase*, si juste d'observation et de couleur qu'on ne croirait jamais à un tableau peint de mémoire l'année suivante), puis en 1867 (où il visita l'Exposition universelle en compagnie de Meissonier et de Stevens), et encore en 1868, en le mettant en contact avec l'art français, eurent une influence capitale et décisive sur l'achèvement de son évolution et l'affinement de sa vision et de son métier. Grisé par le mouvement, l'atmosphère subtile de Paris, il met une ardeur infatigable à noter les divers aspects de la grande cité, pour les résumer, une fois de retour à Berlin, dans des toiles ou des gouaches frémissantes de mouvement et de lumière : *Après-midi au jardin des Tuileries, Un Jour de semaine à Paris, Souvenir du jardin du Luxembourg, Un Restaurant à l'Exposition universelle,* si étonnant comme rendu du fourmillement de la foule bariolée, et ce curieux tableau *Au Jardin des Plantes,* où la sensation de l'énorme et de l'étrange est si bien mise en évidence. Il y met tous ses dons de vériste impeccable, de peintre de plein-air juste observateur des valeurs (tel que l'avaient déjà montré dès 1846 et 1847 le



MENZEL. — DIX MINUTES D'ARRÊT. — *Sépia* (1877)

*Jardin du palais du prince Albrecht* et le *Chemin de fer de Berlin à Potsdam*, puis, en 1865, cette gouache aussi « impressionniste » qu'un Liebermann : *Enfants se baignant dans la Saale*, de coloriste amoureux des tons riches et vibrants.

De voyages en Tyrol, en Bavière et en Italie il avait aussi rapporté et devait rapporter encore quantité de paysages et de tableaux pittoresques où s'accuse particulièrement son sens de la vie, de la lumière et de la couleur, la plupart



Photo Gustave Schauer.

MENZEL. — AU JARDIN DES PLANTES. — *Gouache* (1869)

*(Appartient à M. le consul général Ed.-L. Behrens, à Hambourg*

traités à l'aquarelle ou à la gouache avec une maîtrise de facture incomparable. C'est la *Vallée de Gastein*, toute baignée de vapeurs légères, avec son fin clocher au premier plan ; la *Procession à Hof-Gastein*, le *Théâtre rustique à Kufstein*, le *Prêche en plein air à Kosen*, merveille de sous-bois (1865), *Dix minutes d'arrêt*, *Le Promeneur*, les diverses scènes notées aux eaux de Kissingen, l'immense tableau, brossé avec tant de liberté, *La Piazza dell' Erbe à Vérone*, toute grouillante et vibrante de l'animation de son marché dans le plein soleil (1884), etc. ; puis ces intérieurs d'églises XVIII[e] siècle pris à Ettal, à Munich, à Salzbourg, à Innsbruck, surtout l'étonnant *Maître-autel de l'église Saint-Pierre à Salzbourg*, où son pinceau rivalise de verve étourdissante avec les complications infinies du décor rococo, les mille jeux de la lumière parmi le fouillis des sculptures et sur les dorures ; là, plus qu'ailleurs, Menzel a donné la mesure de son extraordinaire virtuosité.

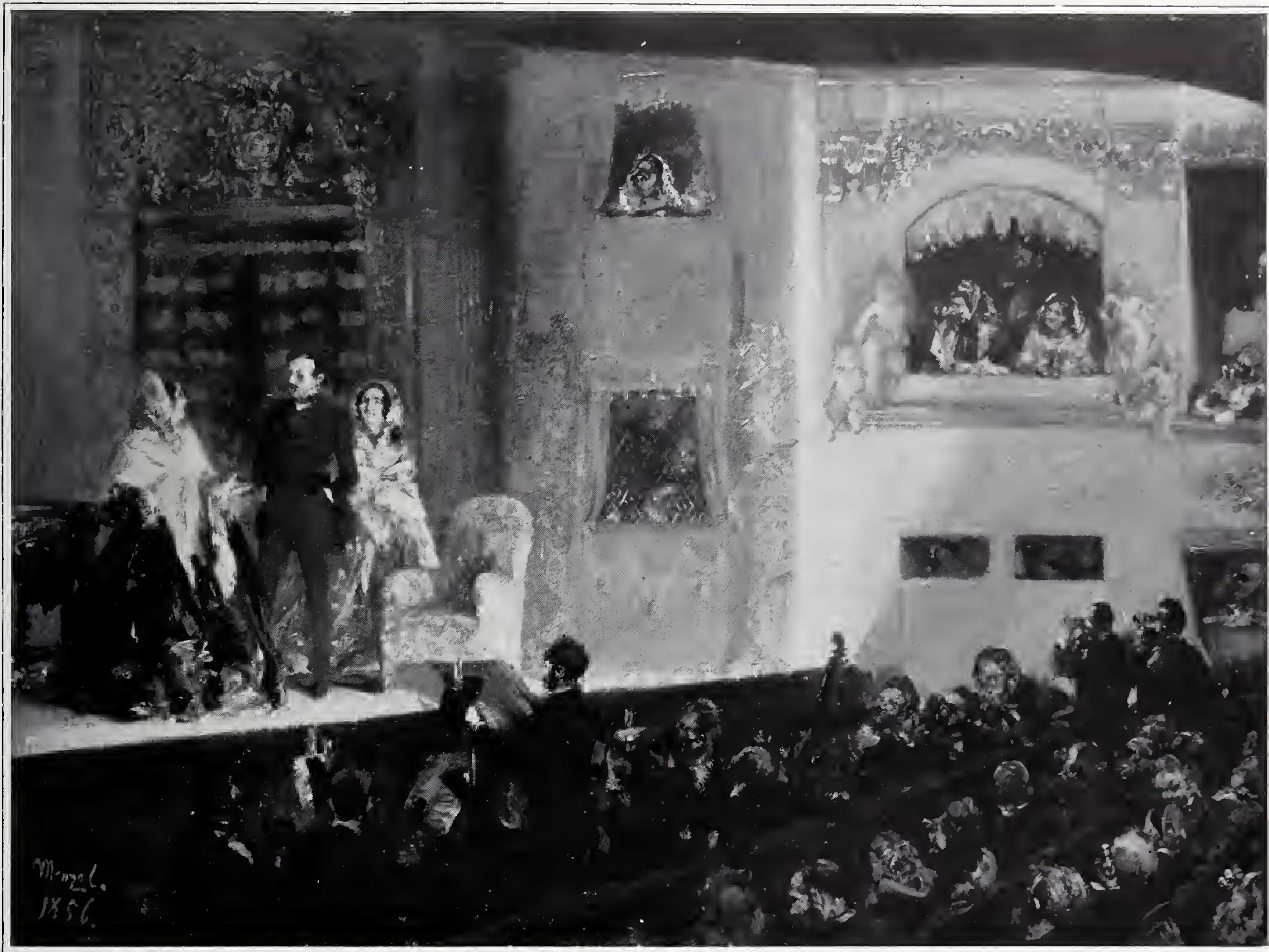
Il se montre au contraire (et c'est ici qu'apparaissent son intelligence et sa souplesse de grand artiste) simple et ingénu, comme il fallait, dans une suite de quarante-trois aquarelles gouachées groupées sous le titre : *Album pour enfants*, exécutées pour son neveu et que la National-galerie de Berlin a eu le bon goût d'acquérir. Sauf quelques-unes, qui montrent des paysages quelconques, elles représentent des coins du Jardin zoologique de Berlin pris par leur côté le plus pittoresque, comme l'eût fait un Japonais, et où les animaux sont rendus avec une sincérité et une intuition qui arrivent à faire transparaître en ces images leur âme obscure. Les onze aquarelles de cette suite qui figuraient l'été dernier à Düsseldorf étaient un des plus vifs attraits de cette exposition d'ensemble : après les feux d'artifice de la série précédente et de la suivante, elles étaient comme une oasis délicieuse de calme reposant.

Cette observation amusée et pénétrante de la nature, Menzel la porte aussi dans les salons et à la Cour, et voici ces gouaches ou peintures : *Repos entre les danses* (1870), *Cercle* (1879), *Souper après le bal* (1879), *Causerie* (1884), *Au bal* (1888), *Sortie d'une fête de Cour* (1889), etc., merveilles de fine et narquoise vision, de métier pimpant et pétillant, ici encore tout à fait adéquat au sujet, où cent détails saisis sur le vif montrent sans pitié sous les brillants dehors et les mines guindées les mensonges, les tares et les ridicules, avec une franchise qui fait de ces œuvres de véritables documents psychologiques et sociaux.

Mais c'est dans la peinture de la vie quotidienne que se manifeste avec le plus d'ampleur et de profondeur sa puissance d'observation et de traduction. Révélée déjà pleinement dans les peintures inspirées par le séjour à Paris, puis dans la gouache, si éloquente dans sa simplicité, *Sur la bâtisse* (1875), cette puissance atteint dans le célèbre tableau : *Les Cyclopes modernes* ou *La Forge* (1875, exposé à Paris en 1878) à une grandeur épique. Cette composition si heureusement ordonnée, où, dans la lueur des blocs de métal incandescent, parmi les machines géantes aux rigides armatures, se meut tout un peuple d'ouvriers, est, dans sa synthèse vigoureuse et sa vérité, un des hymnes les plus magnifiques qui aient jamais été chantés à la force et à la noblesse du labeur humain. C'est le plus haut sommet où Menzel soit parvenu en peinture.

* * *

Bien d'autres œuvres seraient encore à citer; il y aurait à parler notamment des nombreux diplômes, adresses, programmes de fêtes et autres compositions du même genre




MENZEL. — SOUVENIR DU THÉATRE DU GYMNASE (1856)
*(Appartient à M. A. Rothermund, Dresde)*

commandés à l'artiste : toute sa fantaisie créatrice s'est déployée sur ces vélins avec une fougue, un brio indescriptibles; il s'y joue, tel un gnome heureux, parmi les mille détails amusants, les banderoles, les attributs, grisé de mouvement et de couleur, y faisant chatoyer (parfois un peu brutalement, il est vrai) les tons les plus éclatants.

Mais c'est surtout aux dessins qu'il faut revenir, en terminant, pour comprendre et admirer le plein, le vrai génie de Menzel. Ce sont des œuvres achevées de tous points. On peut leur préférer les crayons, plus incisifs dans leur sobriété, de notre Degas (auquel l'apparentaient cependant son humeur caustique, ses trouvailles de « mots » à l'emporte-pièce); on ne peut se défendre de les admirer comme des créations parfaites. L'abandon, qui manque parfois dans les peintures de Menzel, est ici complet; l'homme et l'artiste s'y montrent pris tout entiers par le spectacle du monde et de la vie, s'y livrent sans réserve, serviteurs fidèles, incorruptibles, de la seule vérité. L'école allemande tout entière doit être reconnaissante à Menzel de cette fortifiante leçon.

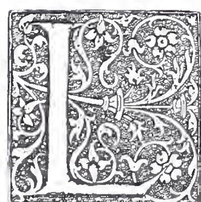
AUGUSTE MARGUILLIER.



A. WILLETTE. — PARCE DOMINE..

# LES SALONS DE 1905

## Société nationale des Beaux-Arts



La Société nationale des Beaux-Arts devra marquer d'une pierre blanche l'année 1905. Depuis longtemps elle ne nous avait offert un tel ensemble d'œuvres sérieuses ou charmantes où la diversité des tendances laisse un plus libre jeu aux talents individuels. Un Salon qui contient des choses d'éternelle beauté comme les créations de Rodin et de Carrière, une toile décorative où s'exalte l'imagination puissante et agile de Besnard, des poèmes délicieux de candeur comme ceux de Maurice Denis, la brillante peinture de mœurs de L. Simon, l'Espagne pittoresque et âpre de Cottet, et, sans sortir de France, les toiles délicates de Ch. Guérin et de Milcendeau, de Maurice Lobre et de Madame Lisbeth-Delvolvé, de R. Besnard et de B. Boutet de Monvel, un tel Salon ne trahit pas une diminution de vitalité. Il affirme, au contraire, que la sève circule activement dans les branches; il annonce le renouveau, non la décrépitude.

S'il me fallait définir d'un mot le sens de l'évolution actuelle, je dirais que la raison tend à reprendre ses droits. Les peintres-littérateurs, dramaturges et arrangeurs d'anecdotes, avaient tellement abusé de l'esprit, que l'on en vint un jour, par réaction, à le proscrire de l'art. Peindre comme une brute, être une force de la nature, devint un programme et un mot d'ordre. On ne parla plus que de tempérament, pâte et de patte. La sensation pure prit sa revanche sur le sentiment et sur l'idée, et le peintre, du haut de sa technique, fut plein de mépris pour l'écrivain qui pataugeait dans les termes spéciaux. Il fut décidé que les Lettres expliquaient les Arts sans les comprendre. On oubliait simplement que l'œuvre plastique est au même titre qu'un poème et qu'une symphonie, l'expression d'une intelligence émue et consciente : à ne considérer que les procédés particuliers à chaque art, on perdit de vue l'unité foncière de l'art. Ce mouvement réaliste ne fut pas inutile, sans doute, pour déblayer le terrain. Il sera toujours bon de rappeler que les plus fines intentions, les conceptions les plus belles restent à l'état de lettre morte, si elles ne parviennent pas à se créer leur expression plastique. Ce qu'on appelle instinct, don, génie, sensibilité visuelle, intuition du caractère des formes, reste à la base de tout, fondement indispensable d'une création viable. Mais qu'un artiste ne puisse, par les moyens qui lui sont propres, manifester la profondeur et la finesse de son esprit, c'est contre quoi protestent les maîtres du passé, Giotto et Vinci, Raphaël et Michel-Ange, Dürer et Rembrandt. Ne confondons pas les moyens avec la fin, rendons à l'idée ce qui appartient à l'idée, affirmons que la dignité de l'art, comme celle de l'homme, consiste d'abord à bien penser. L'art est une pensée ordonnée qui se sert d'éléments empruntés à la nature pour exprimer l'émotion ressentie et l'idée conçue par un homme. Au fond de toute belle œuvre vous trouverez un jugement ferme et fin, un principe rationnel, solide armature que recouvre la grâce animée et charmante des formes. La beauté n'est, en dernière analyse, qu'une logique

N° 2039 Supplément au numéro du SAMEDI 29 AVRIL 1905

# Le Petit Temps

TÉLÉPHONE 5 LIGNES
103.07 — 103.08 — 103.09 — 119.37 — 119.40

ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE TEMPS-PARIS

Servi gratuitement à tous les abonnés du Temps. — Distribué le soir même à ceux de Paris. — Délivré gratuitement aux acheteurs le lendemai

## LES SALONS DE 1905

passionnée ; elle est la vérité rendue sensible au cœur par l'intermédiaire des sens. Si la critique veut être un jugement raisonné, non une opinion sentimentale, elle doit remonter jusqu'à ce principe interne.

Peut-on concevoir un artiste dont l'esprit resterait inactif et dont la main seule travaillerait? S'il existe, il ne sera jamais qu'un manœuvre. Mais l'être sensible, qui prend de jour en jour une conscience plus entière et plus profonde de



J. BOLDINI. — PORTRAIT DE Mme V. H...

ses rapports avec le monde, avec ses semblables, mettra tous les jours aussi dans son œuvre plus de vérité et plus d'émotion. C'est en ce sens que la vie lui enseigne l'art et que son art résume la vie. Comment cette vie pourrait-elle lui sembler vulgaire, puisqu'elle n'est que sa propre conscience, son admiration et son amour projetés sur les êtres et sur les choses? Reflété dans le miroir ardent de son âme, tout se transfigure, le vêtement grossier se consume et les réalités profondes apparaissent. Vulgarité n'est qu'apparence : si votre regard est assez appuyé, votre divination assez tendre pour retrouver sous l'écorce la dignité humaine, la vérité générale et la ressemblance avec vous-même, des choses les plus ordinaires vous ferez du sublime, comme un Millet ou comme un Carrière.




I. ZULOAGA. — LE TORÉADOR « EL BUNOLERO »

Pourquoi le double portrait exposé par ce grand artiste exerce-t-il sur notre esprit une séduction si durable et si profonde? Comment expliquer l'incantation qui nous retient devant cette œuvre dédaigneuse des agréments superficiels, héroïque par la simplicité des moyens? Quelle est cette mystérieuse puissance d'un art qui nous intéresse à des inconnus, les fait plus vivants que des vivants, les inscrit dans notre souvenir en traits ineffaçables? Est-ce seulement la richesse de l'harmonie, la plénitude du modelé, la beauté des plans et la souplesse des passages qui nous enchantent? Si, dans la suite des temps, j'en ai la certitude, on doit dire la Mère et le Fils de Carrière comme on dit la Fiancée juive de Rembrandt, c'est sans doute que l'artiste a pénétré jusqu'à la vérité permanente et générale, jusqu'à l'humanité d'hier et de demain, et qu'en nous parlant des autres il nous a parlé de nous-mêmes. Cette femme âgée, robuste et saine, placidement installée dans la paix confortable de l'intérieur où s'écoula sa vie, où son esprit régna, dont les yeux clignotants ont tant de finesse, la physionomie reposée tant de certitude, dont la main presse doucement la main de son fils déjà mûr, et lui, un peu en arrière, rapproché d'elle, la main droite relevée près des lèvres, et poursuivant, dans la sécurité du refuge et le calme de l'heure, un rêve inquiet où



*Photo Crevaux.* CH. COTTET. — AVILA (Espagne)

la douceur du présent se trouble des incertitudes de l'avenir, n'est-ce pas l'image de nos destinées et l'admirable symbole des forces qui incitent et modèrent la vie humaine? Du rapprochement de ces deux êtres, si fortement liés l'un à l'autre par la simple pesée d'un geste, mieux liés encore par l'unité et le mouvement visible de l'atmosphère qui,

*Photo Crevaux.* CH. COTTET. — SALAMANQUE (CATHÉDRALE)

modelant prestigieusement la tête de l'homme, effleure ses doigts repliés, rejoint les cheveux gris et le front de la mère, Carrière a fait un prodigieux drame sans paroles. Ce drame est celui de toute existence; c'est le débat intérieur et muet entre le respect tendre du passé et la sollicitation pressante de l'avenir, entre la pérennité des traditions et l'appel impérieux de la vie. Avec une force sûre et discrète, avec un tact admirable, l'affection qui rapproche et la nécessité qui sépare, le fatal essor qui emporte la couvée loin du nid, sont dits et suggérés dans ce poème psychologique, le plus pathétique et le plus complexe que Carrière ait écrit. Vérité morale et vérité pittoresque ne font qu'un. La science du peintre s'inféode à sa pensée qui pénètre la raison des choses, et, par l'étude approfondie des individus, révèle la logique immuable de la vie. Cette œuvre émouvante est encore une œuvre exemplaire. Ce qui lui donne l'équilibre et le nombre, le rythme et l'harmonie, c'est l'architecture musicale des valeurs. Nul, de nos jours, n'a mieux compris, mieux senti, mieux démontré que Carrière, qu'un tableau se construit non sur des zones d'objets, mais sur des zones de valeurs; que les choses doivent être définies et mises en lumière selon leur proportion d'intérêt pour que, dans cet ensemble ordonné, l'œil et l'esprit soient amenés logiquement à ce qui exprime par l'autorité d'une raison embellie de passion.

Avec une esquisse peinte qui peut nous donner une idée de l'ensemble, A. Besnard expose un fragment du plafond destiné au Théâtre-Français. Ce panneau représente *Apollon et les vingt-quatre heures*. Le dieu, sur son char, escalade les hauteurs du ciel d'où ses rayons éclairent nos grands poètes dramatiques. Il se détache sur un disque blanc, *foyer pur des rayons primitifs*, où le prisme se recompose; partant de là, les ondes lumineuses tournoient en cercles concentriques; les jaunes, les orangés passent insensiblement aux violets crépusculaires, aux bleus nocturnes dont s'assombrit le revers des nuages déferlant et rebondissant en volutes immenses sous les pieds des chevaux divins. L'allégorie traditionnelle se renouvelle et se transforme en un poème cosmique dont les puissances primitives sont les éternels acteurs : ces nuages, haussant de monstrueuses épaules, semblent des Titans révoltés contre le souverain dispensateur des clartés qui les discipline à sa loi et fait concourir leurs sombres masses à son triomphe. Dans ce conflit d'éléments, la figure humaine est réduite à un rôle secondaire; les heures élancées ou retombantes, les heures dorées, les heures roses, les heures rouges ou mauves, qui volent parmi les lueurs ou reposent sur les nuées, sont comme des papillons de jour ou de crépuscule emportés dans le tourbillon orageux des rayons et des ombres. Peut-être l'artiste, en déterminant l'échelle des grandeurs, n'a-t-il pas assez tenu compte de la hauteur où sa toile sera placée; à cette distance, les figures seront des taches un peu minces dans l'immensité de l'éther. L'objection tombe si l'on accepte l'œuvre comme une cosmogonie poétique racontant la lutte de la Nuit et du Jour dans un magnifique paysage de ciel.

De l'esquisse peinte, où tout ne me plaît pas également, je retiendrai le groupe par lequel Besnard a symbolisé le Théâtre d'une manière ingénieuse et profonde. Adam et Ève, au pied de l'arbre, reçoivent des mains du tentateur le fruit d'où sortira, avec la science du bien et du mal, la floraison touffue des passions et des vices. Deux personnages écoutent les propos du maître sophiste et de ses dupes éternelles. La Comédie se rit de la sottise, mère du ridicule; le



E. CARRIÈRE. — PORTRAITS

poète tragique découvre un sens pathétique à ces mêmes propos. Le vice et la passion sortent d'une même erreur initiale ; l'odieux et le risible, le pitoyable et le grotesque ne sont que deux aspects de même orgueil humain. Selon l'esprit qui les envisage, Harpagon peut être terrible et Néron comique ; c'est ce que l'artiste a voulu dire sous la forme de ce mythe chrétien, joliment teinté de platonisme.

Je goûte infiniment les décors intimes délicatement conçus et savamment ordonnés par Maurice Denis. Sous la




E. DINET. — LE PRINTEMPS DES CŒURS

*Appartient à M. Allard.*

« Les branches et les bras s'entrelacent
au souffle du printemps. »

lumière blonde dont les auréole une lampe posée à terre, la Vierge presque enfant, endormie sur la paille près du tout petit dont les bras repliés ont un geste si vrai, un vieux Mage souriant et paterne, sur le pas de la porte par où pénètre une bouffée de nuit et de ciel bleuâtre, la silhouette de bronze vert d'un cheval et d'un page; à gauche, dans la pénombre, saint Joseph, et tout au fond, un rappel de lumière atténuée; l'heureuse distribution des valeurs






J. BÉRAUD. — LE DÉFILÉ

d'ombre et de lumière donne à ce tableau une sonorité voilée et profonde, fait de cette *Adoration des Mages*, le plus naïf et le plus tendre des poèmes qu'ait chantés ce beau conteur de légendes. Son mysticisme ingénu excelle à dire le charme pur d'une enfance divine. J'aime, dans le *Portrait de Madame de L... et de ses enfants*, la Vierge et l'Enfant, le paysage de la plus belle harmonie ; j'aime moins les figures modernes d'une naïveté trop voulue. Dans l'*Hommage à l'Enfant Jésus*, la tiédeur de l'automne riant sur la treille, dans le ciel apaisé et limpide, d'un bleu vert si chantant et fleuri de nuages, accompagne la promenade de l'Enfant bien sage que la Vierge et sainte Élisabeth adorent, et que suit le regard émerveillé de trois fillettes. Un même sentiment d'innocence pare cet autre automne plus païen où triomphe la tendre beauté de la chair épanouie comme les grappes gonflées de sève qui pendent à la *Treille* d'or. Dans cet art subtil et qui reste ingénu, les souvenirs du passé s'harmonisent au sentiment présent de la vie. Maurice Denis, qui est un peintre réfléchi, affirme son droit de mêler ses émotions d'art à celles qui lui viennent de la nature; si la place ne m'était comptée, j'aimerais à discuter une théorie qui me semble fort juste sur certains points, fort aventurée sur d'autres.

Avec deux scènes de moisson, fortes de dessin, justes de couleur, le probe historien des travaux campagnards, Lhermitte, expose une œuvre plus imaginée, où son réalisme délicat se relève de tendresse lyrique. Le Christ est descendu *Chez les humbles*. Dans un intérieur misérable, à l'heure qui groupe jeunes et vieux autour du maigre repas, où le père, attardé à l'ouvrage, rentre portant un marmot dans ses bras,

il est apparu, comme venu de l'au-delà, indécis et flottant dans sa robe blanche, messager de consolation et de paix pour les pauvres gens que sa main levée s'apprête à bénir. Je me hâte de dire que Lhermitte n'a jamais créé de personnages plus vrais, mieux observés, mieux sentis, plus typiques et plus solidement peints. Et je n'ai pas d'objection de principe contre cette manière d'interpréter l'Évangile en le mêlant à des figures d'aujourd'hui. Allemands, Flamands, Hollandais, l'ont fait jadis de façon fort touchante; plus récemment, l'Allemand Uhde l'a tenté, non sans succès. Il y aurait fort à dire sur la différence des époques ou des milieux, et sur les conditions nécessaires pour qu'une telle interprétation soit parfaitement sincère et convaincante. La première, c'est que la composition s'explique d'elle-même, c'est qu'elle garde, dans l'idéal, la vraisemblance et la logique de la vie. Il faut, en pareille matière, que le rapport de l'humain au divin soit établi clairement. Dès qu'il paraît, le Christ doit ramener à lui tous les sentiments; il doit être le foyer d'attraction, le centre autour duquel tout s'ordonne. Or ici, plastiquement et moralement, il est la figure la plus faible. La raison de sa présence reste indécise, son lien avec les autres personnages mal déterminé. Vient-il prendre part, comme Jupiter chez Baucis, au repas de ses humbles hôtes? Va-t-il s'évanouir brusquement comme il est venu? Pourquoi la mère, qui allaite, est-elle si peu émue de sa présence? L'homme le salue, les enfants éprouvent devant lui gêne ou curiosité, comme devant un personnage de la ville. Et, comme eux, nous ne savons trop que penser. L'action reste flottante, parce que l'idée est inconsistante. Le mysticisme, pas plus que le lyrisme, ne se commande ni ne s'improvise. C'est une forme d'émotion qui s'impose. Je crois que l'artiste a eu tort de traduire sous forme concrète un sentiment qui devait rester intérieur. Que n'a-t-il représenté, sans fiction mal expliquée, la forte résignation, l'union des cœurs, la sainteté du travail et de la famille? Que n'a-t-il fait apparaître comme un reflet, sur le visage de ces braves gens, l'invisible présence de celui qui a dit que partout où se réuniraient des hommes de bonne volonté il serait avec eux?

Je ne suis pas moins embarrassé devant le grand panneau décoratif de M. Roll, *les Joies de la vie*. L'œuvre est tumultueuse et me déconcerte par sa logique capricante. A gauche, un



A. DE LA GANDARA. — PORTRAIT DE Mme G...

large chemin contourne un bassin d'où jaillit un jet d'eau; des cavaliers en habit rouge galopent sur cette route qui mène à la colonnade brisée d'un temple; au delà s'estompent, dans la brume irisée des architectures grecques ou byzantines (antiquité, vie moderne et sports?) : à droite, un artiste étreint les genoux d'une statue d'or, des ouvriers charrient des pierres, des peintres décorent un portique; on aperçoit le portail d'une cathédrale gothique. Ces éléments disparates sont rassemblés au hasard, sans que l'on saisisse la pensée qui les unit ou le rythme sensible qui les relie. Reste que cela est brossé avec une belle fougue. D'autres expliqueront sans doute mieux que moi l'énigme que l'artiste nous pose.

*La Lorraine protectrice des Arts et des Sciences*, plafond destiné à la préfecture de Meurthe-et-Moselle, fait le plus grand honneur à M. Friant. Les personnes qui meublent le bas de la toile ne me plaisent guère, mais les figures volantes sont d'une invention originale, d'un dessin souple et fort, d'une couleur qui, sans être très riche, est fort harmonieuse. Je constate avec plaisir un réel épanouissement dans le talent d'un artiste qui a tendance à faire trop menu. *La Joie de vivre*, panneau décoratif de M. Prouvé, est animée d'une vie étrange. Sous l'action de la sève printanière, les figures sont emportées dans un tourbillon. Les gestes s'exaltent, les attitudes s'exagèrent. Les couleurs mêmes ne se contiennent plus et chantent à tue-tête ; trop de violets et d'orangés ; trop de colorations extérieures; pas assez d'harmonie réelle.

Sur une terrasse méridionale, au-devant d'un paysage d'eaux bleues et de rochers violets, M. Auburtin fait défiler deux Nymphes dansantes et dresse le torse d'un Centaure barbu comme le dieu Pan et qui joue de la cornemuse. M. Auburtin a le sens délicat des rythmes; il renouvelle heureusement le symbolisme naturel de l'antiquité; mais ne craint-il pas que le torse démesuré de son homme-cheval n'entraine le corps de la bête?

M. Lucien Simon nous ramène en pleine réalité avec sa *Soirée dans un Atelier*. Depuis longtemps, cet esprit fin et vigoureux n'avait produit une œuvre aussi franche, aussi piquante d'effet, aussi vraie de couleur, aussi juste d'expression morale. A la sobriété nerveuse, à la propriété des termes, qui sont les qualités propres de M. Simon, s'ajoute cette fois une vivacité plus fleurie d'impression. Les personnages se groupent très naturellement avec le laisser-aller d'une réunion d'amis. On reconnait la figure pensive et fine de Desvallières, le profil décidé et flaireur de Cottet, la rondeur paisible de René Ménard. Les femmes sont charmantes de grâce simple, affable, bien française. Celle qui est vue de dos, en trois quarts perdu, dans sa robe gris lumineux aux demi-teintes rosâtres, est parfaite de vérité et d'allure ; la fillette blonde, au premier plan, la femme assise à droite, avec son corsage nué d'aurore, sa jupe aux reflets lilas et mauves; surtout la blonde aux cheveux d'or pâle, à la robe bleu clair qui est le sourire de la toile, tout cela forme une arabesque de tons clairs et chantants, soutenue par des valeurs plus sombres. Et l'artiste a bien rendu l'atmosphère de cordialité fine et d'aménité intelligente qui plane sur cette heureuse soirée. L'œuvre, enlevée avec verve, conduite par une volonté sûre, qui saisit l'esprit des choses sans appuyer, désarmerait la critique s'il ne restait quelques sécheresses dans le modelé, et dans le coloris des sonorités un peu grêles. Je





L. CHIALIVA. — LE VENT (BERGÈRE)

signalerai aussi une légère erreur de composition. Si, sur la paroi du fond, l'artiste avait mis une note sombre à la place du tableau clair qui est au centre, il aurait mieux ramassé et relié les forces de son tableau, qui prendrait ainsi plus d'unité et de charme musical.

Infidèle pour une fois à ses Bretons, Cottet a rapporté d'Espagne des œuvres du plus vigoureux accent. Ces paysages de villes ont une grandeur héroïque, une saveur âpre et sauvage. La facture en est un peu lourde, ils semblent presque plus sculptés que peints; mais ils évoquent fortement le caractère d'une contrée et l'âme d'une race. Tout prend un aspect de rigidité sépulcrale. L'émotion d'histoire s'ajoute à l'impression de nature. Tantôt sur un ciel brouillé, tantôt sur un ciel de turquoise, la cathédrale de Ségovie dresse ses murs et ses tours, sa masse calcinée et torride, parfois rougeoyante au soleil couchant, écrasant la cité gisante à ses pieds. Ceinturée par ses remparts, Avila semble une nécropole sur sa colline aux tons morts, aux gris éteints, aux rousseurs fauves; à peine si, hors des murs, quelques bâtiments réveillent de leurs blancheurs neuves cet aspect funéraire. Tout est morne, étouffé, pesant, dans ces paysages de pierre qu'habite l'âme du passé et qui font songer au vers de Hugo : « Sur les froids Espagnols murés dans leurs maisons. » Ce n'est qu'une part de la vérité, mais une part bien fortement saisie.




Mlle L. C. BRESLAU. — L'IMAGE DANS LA GLACE

Quelques fantaisistes : Willette expose le *Parce Domine*, qui fut le plus bel ornement du Chat Noir. J'en ai parlé longuement jadis et ne veux pas me répéter. Je dirai seulement que cette toile contenait en puissance tout le talent de Willette, qui est un des plus charmants poètes, un des plus forts dessinateurs de ce temps, un vrai petit-maître que la postérité n'oubliera pas.

Jean Veber conte très plaisamment, pour les petits et les grands enfants, l'histoire de l'oiseau bleu et de la méchante Truitonne. Son ironie me semble appuyer un peu trop dans le *Casino de frontière;* il est peintre de mœurs et peintre dans *le Pesage*. Par une toile d'observation pénétrante et spirituelle comme *le Défilé*

Jean Béraud nous fait penser que s'il avait toujours autant le souci de bien peindre que de bien voir, il pourrait être le Jan Steen de la comédie parisienne. Les fantaisies amoureuses de La Touche, *l'Alerte*, *la Bourrasque*, *la Petite Marquise*, sont toujours enlevées avec une chaude verve, dans un mouvement endiablé.

M. Dinet s'est-il fait musulman comme Bonneval? Il connaît les mœurs et les légendes de l'Islam comme s'il avait appris à lire dans le Coran. *Tristesses*, *le Printemps des Cœurs*, sont des toiles très expressives, qui nous font retrouver l'humanité sous le voile exotique. *Le Matin* est de plus une très délicate étude de lumière. L'Orient de M. Aublet, moins fortement caractérisé, est d'une vérité aimable. Courtois est un savant peintre de nus. Son tableau, *Daphnis et Chloé*, soulève quelques objections. Je ne puis reconnaître en cette fillette sentimentale et souffreteuse l'héroïne innocente et saine de Longus.

Parmi les portraits, quelques-uns seulement sont construits comme des tableaux et présentent un intérêt plus général que la ressemblance du modèle. Dagnan-Bouveret expose un très fin portrait de *Jeune Vénitienne*. G. Dubufe a peint avec une simplicité gracieuse, dans la manière élégante et fleurie du XVIIIe siècle, les *Portraits de Madame et Mademoiselle D...*, M. R. Woog a mis une réelle pénétra-



P. LAGARDE. — SOIR DE GUERRE

tion psychologique, une rare souplesse de métier, dans celui de *Madame J. C...* Mademoiselle Delasalle a de la vigueur dans le *Portrait de J. Adler*, et M. Weerts de l'exactitude dans ceux de personnages connus. MM. Sain et Rosset-Granger se montrent amis des vérités aimables dans les effigies de *Madame **** et de *Mademoiselle Renée Du Minil*. Deux portraits de Gervex, son portrait par lui-même et celui de *Madame S...*, seront également appréciés pour la souplesse de la facture et la finesse de la vision. Carolus-Duran, qui se montre aussi jeune que jamais dans sa toile de *Volupté*, est plein d'autorité en deux portraits de femme. Caro-Delvaille, beau peintre, artiste intelligent et sensible, dans le *Portrait de Mademoiselle Jeanne Rolly*, énergique et pénétrant dans une effigie d'homme, plus maniéré dans celle de *Madame Rostand*, paraît indécis et flottant dans une idylle antique, *Septembre*. Une grande délicatesse de vision, une grâce fine et déjà sûre en certaines parties, distinguent les œuvres de M. Robert Besnard, *Portrait de Madame G. L...* et *la Tasse de thé*, où la nature morte est un morceau achevé.

Voici les peintres de mœurs, ceux qui racontent nos habitudes d'esprit, des nuances neuves de sentiments ou les aspects extérieurs de la vie moderne. Jeanniot est un des plus pénétrants avec *la Musique*, Saglio délicatement intime avec *le Divan*. Morisset décrit, d'un pinceau qui a des fraîcheurs un peu molles, le repos du *Modèle*, la plage



W.-G. DE GLEHN. — PORTRAIT DE Mme GUINNESS

blonde de *Trouville* ou l'animation d'un *Bal*. Milcendeau revient à sa Vendée avec une palette enrichie, un goût des tons étoffés et des harmonies profondes. Le *Repas de paysans (intérieur maraichin)* est une peinture forte et opulente. Lebasque, avec un portrait vigoureux, un peu triste, expose des œuvres inégales, parmi lesquelles je distingue des *Débardeurs*, d'une sensation visuelle singulièrement juste et fine. Hochard, qui sait bien la province, groupe plaisamment les *Musiciens* du chef-lieu sous l'œil des autorités municipales. Avec des études d'enfants, qui sont de tout point charmantes, Guiguet expose un *Portrait de jeune fille* un peu fluet de modelé. Delachaux a des intérieurs bien recueillis, bien enveloppés et d'une jolie simplicité de sentiment.

Ch. Guérin s'est déjà fait sa place. J'ai, dès longtemps, signalé ses interprétations personnelles et poétiques de la nature. L'*Allégorie*, la *Toilette*, sont les productions libres et charmantes d'un talent original.

Le Canadien Morrice me paraît si francisé que je le range parmi les nôtres. Pour la franchise et la fermeté du ton, la richesse de l'harmonie, *la Corrida*, *le Cirque*, sont de pures merveilles. *Le Quai des Grands-Augustins*, par un temps de neige, est une chose faite de rien et délicieuse de valeurs chantantes.

La plupart des peintres étrangers gardent une saveur de terroir et ne renient pas leur origine. L'Espagne de Zuloaga ne sera pas confondue avec une autre. Prise en son caractère le plus étrange, en ses types les plus marqués, elle attire par l'évidence un peu crue de la ressemblance autant que par la crâne virtuosité du métier. *Mes Cousines*, *le Toréador* tragi-comique, *le Maire de Torquemada*, sont de fortes études réalistes du plus vif accent local. Le *Portrait équestre du roi d'Espagne*, par M. Casas, est une des bonnes toiles du Salon. Malgré certaines faiblesses, mollesse du paysage qui, tout en restant vaste et nu pouvait être mieux écrit, modelé trop mince du cheval, l'œuvre est charmante et d'une extrême distinction. L'allure aristocratique du jeune roi, sa pose relevée et fière, souplement liée à la monture, la figure si bien dans l'air, l'arrangement heureux du plaid et le coloris délicieux dans les notes sourdes, tout cela fait penser au grand goût sobre et royal du maître des maîtres. Velasquez comme Whistler auraient approuvé, j'imagine, l'élégance hautaine de la silhouette, le modelé juste et succinct, la physionomie si bien écrite, sans insistance; eussent-ils autant aimé l'étrier luisant comme un miroir à alouettes ?

L'Angleterre nous apporte, à son ordinaire, ses portraitistes distingués, qui sont aussi de beaux peintres. L'Ecossais Guthrie expose un bon portrait de fillette, d'une peinture sobre, généreuse, d'un art cordial. Lavery, après sa symphonie de blancs, un peu creuse, de l'an dernier, donne une symphonie de noirs, plus nourrie. Austen Brown, avec des qualités de coloriste, n'a pas toujours un modelé très sûr. De Glehn a un bon portrait, physionomie très vivante, peinture fluide. L'Américain Sargent expose un portrait de grande allure, *la Duchesse de G...*, se promenant dans un parc; grand et beau dessin, coloris un peu vif à mon gré. Deux petites




DAGNAN-BOUVERET. — A LA FONTAINE



Photo Crevaux.

L. SIMON. — SOIRÉE DANS UN ATELIER

toiles, d'un joli sentiment, d'un métier souple et distingué, *Consolation* et *Portrait* (esquisse), feront connaître le nom de Madame B. How. On remarquera les toiles de Maurer, fortes de couleur et piquantes d'effet.

La Suisse, profondément religieuse et piétiste, est représentée par une grande toile de M. Burnand, *la Voie douloureuse*, œuvre vigoureusement peinte, mais d'une manière trop égale et qui exprime manifestement la conviction d'un homme. *La Convalescente*, les portraits d'enfants, si vivants de regards, si nuancés d'expression, de Mademoiselle Breslau, montrent un art sensitif et nerveux, une sûreté et une souplesse d'exécution.

Et voici, d'une femme encore, des portraits admirablement sentis, écrits sans insistance, dans une matière fluide et légère qui laisse transparaître l'esprit des modèles; des portraits exquis de féminité, non sans parenté avec ceux de Berthe Morizot : les portraits de Mademoiselle Olga Boznauska. L'œuvre d'un peintre russe, Moussatof, m'a frappé par une expression de mélancolie douce et plaintive; *Au Bassin* est une toile un peu grande, un peu vide, mais harmonieuse et d'un sentiment très pénétrant.

Les peintres belges sont les hôtes toujours bienvenus de la Société nationale. Bœrtson manque cette année à l'appel. Mais Verstraete, Gilsoul, Barwolf, Van Cauvelaert, Claus, sont présents avec de bonnes toiles. Buysse a de très fins paysages, et surtout cette *Matinée de septembre*, une voile qui palpite dans un matin violet et gris traversé de lueurs argentées; des modulations fluides et errantes. Bastien et Wagemans exposent des portraits robustes et fins : l'un *le Peintre Albert Pinot*, l'autre *le Poète Fallen*. L'apport de l'Italie est intéressant; on n'oubliera ni le *Portrait de M. W...*, ni deux portraits de femme où se joue la verve de Boldini, ni les paysages animés de figures par Chialiva, *Surprise* et *le Vent*.





J.-A. MUENIER. — LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGUE

Parmi les paysagistes, les uns sont plus soumis au réel, les autres le transforment au gré d'une émotion lyrique. René Ménard n'a jamais voulu croire que le grand Pan soit mort. La nature est pour lui le jardin enchanté de la mythologie, un Parc ordonné par un Apollon-Le Nôtre, suivant l'eurythmie chère aux Hellènes, pour le plaisir des yeux et de l'esprit. Les Nymphes y sont chez elles dans l'apaisement des beaux soirs ou dans l'allégresse des matins. Les masses de feuillages sont cadencées comme de belles strophes, les monts sont les temples de Zeus et chantent la gloire de l'éther omniprésent. Plus familier, noble encore, Dauchez aime aussi les grandes courbes calmes des collines et des rivières, baignées d'une atmosphère limpide. Dans *la Grand'route*, il rend avec force l'éclat aveuglant de certaines journées où la clarté diffuse, à travers l'ouate des nuages, blesse les yeux. Dans cette forme de paysage, qui est une confidence de l'esprit autant qu'une description, l'influence de Cazin est persistante. En exposant quelques-unes de ses toiles, la Société nationale a rendu justice à cet artiste délicat et profond dont l'œuvre aurait dû être réunie, après sa mort, à l'École des Beaux-Arts. Il ne me reste que la place de citer les crépuscules de Meslé, parés de halos lumineux; les harmonies calmes de Moullé, les buées matinales de Costeau, les marines mouvementées de Gillot et les marines

calmes de Stengelin, celles de Dauphin et celles de Chevalier; les paysages de Braquaval, de Prunier, de Prins, de Chudant, de Gaspéri, de Le Pan de Ligny et de David-Nillet, de Le Sidaner et des Duhem. Les paysages de Raffaelli annoncent un renouvellement, un élargissement de sa manière.

Il faudrait des pages pour dire comme il convient la beauté des œuvres qu'expose Rodin; ce *Buste de M. Guillaume*, si large et si précis, si concentré d'expression, d'une si belle ciselure, et ces deux corps de femme, d'une ampleur souveraine, si émouvants, si reliés par la palpitation de leurs formes à la vie universelle, qui sont la théologie de la sculpture, qui sont la sculpture même.

Deux bronzes, un *Mineur*, un buste de *Philosophe*, représentent l'art puissant et délicat de Constantin Meunier, le maître belge qui vient de mourir. Un autre statuaire belge, Rombaux, expose un groupe en plâtre, *Filles de Satan*, très heureux de composition et modelé par un petit-fils de Rubens. *Adam et Ève*, de Bartholomé, est une œuvre sévère, d'une noblesse un peu lourde, mais raffinée de pensée et de sentiment. Un masque de bronze de Bourdelle, *Pallas Athéné*, est une chose d'une fierté, d'une pureté exquise. Les portraits d'enfants de L. Schnegg et ses statuettes de femmes sont d'un art délicatement amoureux; et la *Sapho* de Michel-Malherbe a la plénitude et la souplesse. C'est encore une œuvre de prix que la *Femme à l'arc* de Desbois; mais pourquoi les extrémités sont-elles si lâches et si lourdes quand l'action du corps est si nerveusement exprimée? pourquoi la vie languit-elle là où elle devrait s'exalter? Pierre Roche prouve qu'on peut avoir de l'esprit sans cesser d'être sculpteur; son idée n'est pas serve de la matière, mais ne s'impose pas indiscrètement; elle crée l'expression plastique. Il expose un portique où les Sept Péchés capitaux sont figurés en bas-relief d'une facture grasse, agile et souple, en symboles peut-être un peu trop faciles; au centre, il place une tête fine, nerveuse et souffrante, les yeux fermés et les lèvres serrées, et se bouchant les oreilles : pour échapper au mal, il ne faut rien voir, rien dire, rien entendre. Peut-être cette défense toute passive est-elle insuffisante? En tout cas l'idée ingénieuse est bien finement exprimée. Et voici des bustes remarquables : celui de *Mademoiselle D. C...*, par Devillez, si fin, si personnel; le buste de *Madame C...*, par Jean-René Carrière, qui s'impose par la belle distribution des volumes; le buste de *Madame Jacques-Marie*, par C. Lefèvre, et celui de *Madame Carrioso*, par Marcel-Jacques; celui d'*Injalbert*, par Gras, et la *Tête de vieux philosophe*, par Halou. Autour d'un vase de marbre, Injalbert, avec sa verve savante, enroule un Satyre et des Nymphes. Mademoiselle de Frumerie fait rire aux éclats trois commères en un groupe très vivant qu'elle appelle *le Grain de sel.*

MAURICE HAMEL.



H.-W. MESDAG. — LE MATIN (BROUILLARD)

# TRIBUNE DES ARTS

## Le Retable du Parlement de Paris

*L'impartialité nous fait encore un devoir d'insérer, telle qu'elle nous parvient, la réponse suivante de M. Amédée Pigeon ; mais nous considérero ensuite le débat comme définitivement clos.*

N. D. L. R.

Depuis que la revue *les Arts* a ouvert la discussion sur le Retable du Parlement, les conservateurs du Musée du Louvre ont déplacé le Retable. Ils l'ont mis entre deux œuvres importantes de Jean Fouquet : le portrait de Juvénal des Ursins et le portrait du Très-Victorieux Roy de France Charles Septième. En outre, depuis un mois environ, deux miniatures de Jean Fouquet ont été placées, dans une vitrine, au-dessous du Retable. Dans l'une de ces miniatures (celle qui est à gauche dans la vitrine), le roi Charles VII, vêtu de bleu et monté sur un cheval gris-blanc, rentre dans un palais que je crois être le Louvre, c'est-à-dire dans son palais, en face lequel est la tour de Nesle, sur l'autre côté du fleuve. Le Roi remet son épée au fourreau : un pauvre l'aborde pour lui demander l'aumône, mains jointes. Le Roi le laisse approcher. Une partie de l'escorte royale a déjà passé ; l'autre suit. Au-dessous de cette scène, on voit deux anges vêtus de rouge. L'ange de gauche tient une banderole sur laquelle on lit une phrase latine, signifiant :

Heureux celui qui n'a fait tort à personne (... *qui nulli nocuit*).

L'ange de droite tient une banderole sur laquelle on lit :

Heureux celui qui donne secours à tous (... *qui cunctis providit*).

Au milieu : une lettre ornée O et un cœur ardent suspendu au-dessus de deux branches croisées l'une sur l'autre et de deux bouquets de roses.

Au bas, en lettres d'or : Maistre Estienne Chevalier.

La miniature placée à droite dans la vitrine est celle qui représente le Roi en rouge, sur un cheval blanc tout caparaçonné d'or. Il y a, derrière lui, cinq cavaliers dont l'un tient la lance royale. A droite, un château royal. Sur le premier plan, cinq gardeuses de brebis, dont deux sont debout. L'une des femmes debout file une quenouille. Près d'elles, six moutons.

Ces miniatures ont été placées là, je pense, pour servir de point de comparaison. Celui qui les a peintes a peint aussi le Juvénal des Ursins aux mains jointes, devant un pupitre bien caractéristique, et que l'on retrouve, absolument semblable, dans la Vierge au Donateur.

Si les conservateurs du Louvre voulaient bien, pendant quelques semaines, replacer cette Vierge au Donateur (autrefois placée dans le Salon Carré) dans la salle des Fouquet et permettre qu'elle puisse être examinée et comparée au Juvénal des Ursins, je remercierais le Musée du Louvre de vouloir bien permettre cette comparaison, sans laquelle il est difficile de se faire une opinion motivée.

En attendant, la revue *les Arts*, ayant déclaré que les rêveries étaient permises à propos de ce tableau, continuons à discuter :

J'ai dit que le roi représenté à la droite du Père était Charles VII, roi de France, en même temps qu'était aussi roi de France Henri V d'Angleterre.

J'ai dit que le contraste était voulu par l'auteur du tableau entre le roi de France Charles VII, essentiellement pacifique, et l'autre roi qui lui est opposé, le roi anglo-français, essentiellement guerrier et guerrier très cruel.

Continuons l'examen des détails qui peuvent nous éclairer à ce sujet :

Le roi de France (à la droite du Père), que j'affirme être Charles VII, tient, dans sa main droite, un sceptre, symbole de douceur pacifique. Ce sceptre, bien reconnaissable, parce que le peintre l'a peint fidèlement d'après nature, comme tout le reste du tableau, est le sceptre des rois de France, que le Musée du Louvre possède encore aujourd'hui, qui est exposé dans la Galerie d'Apollon, et qui est catalogué dans une vitrine de cette galerie.

Ce sceptre emblématique est parfaitement reconnaissable sur le tableau du Retable du Parlement de Paris. Il est de forme spéciale et orné de pierreries encore aujourd'hui existantes, d'une rare grosseur, et qu'on ne peut confondre avec d'autres. Ces pierreries sont : rubis, émeraude, et perle au sommet du sceptre (dans le tableau : le Retable du Parlement).

Or le sceptre en question est catalogué, dans la vitrine de la Galerie d'Apollon, comme objet d'orfèvrerie du XIVe siècle.

Comment donc, si ce sceptre a été fabriqué au XIVe siècle, serait-il dans la main d'un saint Louis ? Au contraire, dans la main droite d'un Charles VII, il est très bien à sa place.

Je remarque seulement que, dans le Retable du Parlement de Paris, le sceptre du roi de France, datant, dit l'étiquette du Louvre, du XIVe siècle, est surmonté d'une pierre blanche, une grosse perle, pierre qui se répète sur la couronne royale qui ceint le front du Charles VII. Cette couronne est ornée de fleurs de lis d'or surmontées de perles ; chaque fleur de lis est surmontée d'une perle.

J'en conclus qu'au temps de Charles VII, le sceptre des rois de France n'avait pas encore, à son extrémité, la figure emblématique d'un roi assis qui l'orne aujourd'hui. Cette statuette a dû être surajoutée. A quelle époque ? C'est aux orfèvres de le dire. J'attends leur avis sur ce point important.

Quant au sceptre que nous voyons aujourd'hui (sauf la statuette d'or de roi assis dans un trône qui le surmonte), il est parfaitement reconnaissable en ses parties essentielles. L'auteur du Retable l'a peint exactement tel (sauf la statuette d'or) que nous le voyons aujourd'hui. On y revoit l'un des gros rubis qui l'ornent encore.

Voilà pour le roi de France Charles VII, celui qui est debout à la droite du Père, portant au côté l'aumônière de velours bleu, ornée de fleurs de lis d'or et de sept perles blanches.

Au contraire, le roi debout à la gauche du Père (roi anglo-français selon moi) a, dans main droite, un glaive anglais bien reconnai sable tant à sa forme qu'à la pierre jaune, u grosse topaze, qui est incrustée dans le pom meau de ce glaive. Ce glaive fait partie de collection des armures anglaises et a été gra avec sa topaze, bien reconnaissable. J'en vu la reproduction en couleurs dans l'un d recueils anglais de la Bibliothèque national grâce à l'obligeance de M. Bouchot et M. P.-A. Lemoisne, qui m'ont communiq le recueil de Stothard. C'est là que se trouve glaive en question.

Je ne pense pas que cette démonstrati par des faits, que tous sont en mesure de co tredire, si le cœur leur en dit, puisse être tr tée de rêverie.

Qui rêve en cette matière ?

Serait-ce ceux qui, ayant donné à tableau d'importance capitale pour l'histo française, une mauvaise attribution quant a personnages représentés, la maintiennent av obstination et contre toute vraisemblance, celui qui, ayant contrôlé ce que chacun p contrôler à son tour, est arrivé à une attrib tion plus exacte et a eu le courage de le dir

Je prie l'impartiale revue *les Arts* de donner son avis, si elle en a un, à ce sujet.

Quant à la Vierge au Donateur, voici que j'en puis dire encore :

On a remarqué fort justement que Donateur » prie dans un oratoire ou chap qui est du plus pur style roman.

L'architecture de la chapelle pourra, crois, servir un jour à identifier la ville qu voit dans le fond du paysage.

Les histoires de Charles VII disent qu 1441, Charles VII fit un voyage en Guye pour battre les Anglais, qui assiégeaient T tas ; qu'en 1442, le Roi soumit Marmand la Réole en Bazadois.

Ne serait-ce pas l'une de ces villes serait là représentée, ou est-ce Lyon, com on l'a dit déjà ?

Le Donateur est, pour moi, très certa ment Charles VII. La meilleure raison qu puisse donner de cette attribution, c'est qu très grand personnage peint dans ce tabl à genoux, les mains jointes, ressemble be coup et au Charles VII encore jeune du Ret du Parlement et au Très-Victorieux Roi France Charles Septième, qui est pour une image du roi déjà vieux et usé, tandis le Donateur serait le roi Charles VII pleine force et en pleine santé, c'est-à- précisément vers 1441 ou 1442, en ces an de succès.

Le portrait fut-il fait dans quelqu'un ces villes du Midi (Tartas, Marmande o Réole en Bazadois) ? Fut-il fait à Lyon dans la vieille église de Fourvières ? O peintre le peignit-il ? Je l'ignore.

Je prie ceux qui connaissent bien ce verses villes, et leur aspect vu d'une haut d'examiner très sérieusement la question. hauteurs de Lyon, par un temps très clai aperçoit la chaîne des montagnes blanche Dauphiné.

Jne chaîne de montagnes blanches est visible au fond du tableau.

)es trois tableaux en possession du Louvre me semblent devoir être attribués à Fou- (Jean), le premier serait le Retable du ement de Paris (peint vers l'an 1439), le nd serait la Vierge au Donateur, repré- ant Charles VII en pleine force, vers 1441 1442; le troisième serait le portrait si bre du Très-Victorieux Roy Charles Sep- e (vers 1450).

Cette question m'a paru intéressante, ord pour les historiens français, à qui il peut pas être indifférent que Jean Fou- ait peint, par trois fois au moins, le roi rles VII.

Elle ne doit pas être indifférente non plus, semble-t-il, à ceux qui, ayant en estime le grand peintre de portraits Jean Fouquet, veraient, dans ces trois œuvres, des points omparaison utiles.

Personne de ceux qui ont étudié Jean quet n'a mis en doute qu'il ait illustré *Bible* de Charles VII et les *Antiquités de phe* (1).

Après avoir exécuté ces remarquables res de miniaturiste, Jean Fouquet se serait qué, dans la Vierge au Donateur, à la ésentation du roi de France lui-même, du déjà victorieux et dans toute sa force. t après avoir exercé son œil à peindre les utieuses et larges images de la Bible et du phe que Jean Fouquet, devenu un peintre e puissance peu commune, aurait exécuté erveilleux portrait du roi Charles VII, à fois minutieux et large, et ces mains les admirables que je vois dans la Vierge Donateur du Musée du Louvre.

Ce tableau, peint, dans ma pensée, pour connaisseur en peinture, serait presque le -d'œuvre de Jean Fouquet, s'il ne fallait i nommer chef-d'œuvre (c'était l'avis de tin-Latour), l'admirable portrait du Roi, fé d'un chapeau bleu, qui s'appelle le s-Victorieux Roy de France Charles Sep- ne.

J'ai voulu appeler sur ces trois œuvres, e lesquelles je vois une parenté, l'attention ous ceux qui s'intéressent à l'art, afin que m'aidât à débrouiller le problème.

J'ai même été heureux de voir qu'un des nds connaisseurs de toute l'œuvre de Jean quet ne m'a pas donné tort, et serait ne, m'a-t-il dit, assez porté à me donner on.

Je conclus donc que la question est tou- rs intéressante, qu'elle mérite une discus- exempte de passion, et j'attends les argu- nts qui me prouveront péremptoirement j'ai tort.

Quant au roi placé à la gauche du Père s le Retable, roi en qui je vois un roi lais (alors que d'autres y retrouvent soit rlemagne, soit Sigismond, empereur d'Al- agne), voici les raisons qui me font penser c'est Henri V d'Angleterre :

Le glaive qui est nu dans la main du roi, int de l'autre main un globe, est anglais, même que la cuirasse qui l'habille, sous le nteau bleu, est anglaise. J'ai retrouvé le glaive et la cuirasse : le glaive dans Stothard (Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes), la cuirasse dans la série des portraits des rois anglais.

Voilà pour les preuves matérielles.

Quant aux preuves morales, les voici : Shakespeare, très bien renseigné, à mon avis, et très fidèle historien, a, dans son *Henri V*, dépeint un personnage absolument semblable, de tous points, à celui du Retable.

Ni « le peu tentant visage », ce visage qui effraye les dames quand le Roi leur fait la cour, ni le cérémonial, ni le globe dans la main du Roi, ni l'homme qui parle de conquérir une dame au cheval fondu ou en sautant en selle avec son armure sur le dos, ni le sentiment qu'a Henri V d'être un fléau, Shakespeare n'a rien omis dans son portrait du célèbre personnage qui se plaisait à ravager la « fertile France ».

Je retrouve la même préoccupation d'exactitude dans le personnage presque terrible que nous montre le Retable; on l'y voit entouré d'ossements de morts, de sang répandu à terre, de bourreaux occupés à supplicier un condamné.

On me dit que l'évêque habillé de vert et tenant dans ses mains sa tête, qui avoisine le personnage royal, est saint Denis, qu'on retrouve dans le paysage une architecture de Constantinople. Admettons que ce personnage vêtu de vert soit saint Denis.

Précisément, le *Henri V* de Shakespeare parle (acte V, scène II), de saint Denys et de saint Georges. Il propose à Catherine de faire avec lui un enfant qui ira à Constantinople et tirera le Turc par la barbe. « Cet enfant sera, dit-il, moitié Français, moitié Anglais. »

Le terrible personnage du Retable me paraît ressembler au Henri V tel que l'a revu dans sa pensée et tel que l'a dépeint Shakespeare.

Sur ce point encore, je conserve ma conviction, qui me semble très proche de la vérité, attendant que de meilleures raisons me persuadent. Celles de mes contradicteurs, je l'avoue, ne m'ont pas encore convaincu.

AMÉDÉE PIGEON.

---

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Un long voyage en Russie ne m'a permis que tout récemment de prendre connaissance de l'article de M. Claude Duflot paru en mars, en réponse à mon étude sur le Retable du Parlement de Paris. Vous me permettrez de négliger les allusions désormais trop fréquentes à la tiare de Saïtapharnès, comme si les Conservateurs du Louvre seuls, à l'exclusion des Académies intéressées et des autres savants de France, avaient été partisans de l'acquisition, ou comme si, seuls, ces fonctionnaires étaient coupables d'erreurs que ne connaîtraient ni les magistrats, ni les ingénieurs, ni les officiers de marine, dont les fautes sont pourtant plus graves ou plus coûteuses. Je ne suivrai pas non plus votre collaborateur dans sa dissertation sur le droit de revendication que la loi donne à l'État, cela me paraît être tout à fait en dehors de la question. Est-il bien nécessaire de discuter les conditions de sécurité et de conservation des objets exposés au Louvre? Nous sommes tous unanimes à demander qu'elles soient accrues, et il me serait trop facile, d'autre part, d'opposer à une tabatière volée, les scandales du musée de Lille, les méfaits de celui de Caen, relevés par M. F. Engerand, les incendies de ceux de Verdun et de Bordeaux, les vols des musées de Lyon, de Rouen et de Nîmes, etc., sans parler des ventes illégales d'objets appartenant à des municipalités; mais cela n'avancerait pas beaucoup la discussion.

Il est cependant deux points sur lesquels je voudrais répondre à M. Duflot, et où je ne puis renoncer à mes conclusions :

Si le retable avait été bien exposé au Palais de Justice, à portée de la vue, et des objectifs photographiques, peut-être en eût-on demandé le prêt à une exposition pour faciliter les rapprochements, les comparaisons, l'étude, comme on a demandé la communication provisoire de tableaux à des musées ou à des collections très libéralement accessibles; mais on aurait sans doute renvoyé le tableau à sa place, non parce que la Cour en était propriétaire, puisque, n'étant pas personnalité civile, elle ne peut posséder, et que l'œuvre appartient indubitablement à l'État, mais parce que, étant là convenablement exposée, il n'y avait pas plus lieu d'intervenir que, par exemple, pour le tableau de Perugin de l'église Saint-Gervais ou le Watteau de Saint-Médard à Paris. La très mauvaise place qu'on lui avait assignée à la Première Chambre, l'impossibilité de pouvoir l'étudier, l'examiner, le photographier même, ont été pour beaucoup dans les réclamations en faveur du Louvre où il avait été, ne l'oublions pas, autrefois déjà exposé. Pour faciliter l'étude de notre histoire, il a été rapproché de peintures du même temps et du même pays. On peut le voir aujourd'hui aussi bien que possible et des milliers de personnes le contemplent de près chaque jour : si vraiment ceux qui regrettent son départ du Palais de Justice savent l'apprécier et le comprendre, ils ne peuvent qu'applaudir à sa mise en valeur.

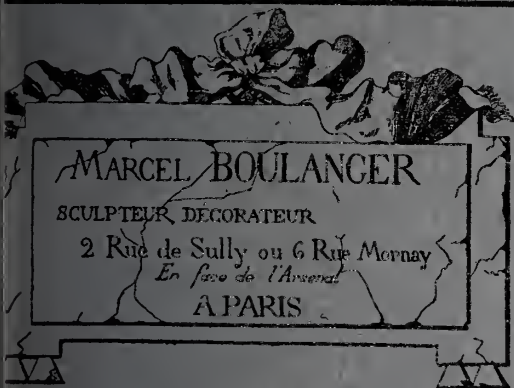
En outre, M. Duflot nous cite un exemple vieux de quarante-cinq ans, où des monuments célèbres ont été défendus en province contre leur départ pour l'étranger. C'est là un sentiment très louable dont votre correspondant aurait pu, sans trop de peine, trouver peut-être des exemples moins anciens. Encore ne seraient-ils qu'assez exceptionnels : trop de faits prouvent l'indifférence coupable des municipalités ou des fabriques pour les œuvres d'art, mobilières ou immobilières, confiées à leurs soins. Faut-il citer les remparts d'Avignon, les alignements de Karnack, détruits systématiquement, les ventes clandestines empêchées par hasard du baiser de paix de Nice, de la Pieta de Nantua, de l'armure du musée de Draguignan et tant d'autres aliénations scandaleuses dont les dossiers encombrent les cartons des bureaux des monuments historiques? La liste est longue et navrante, et chaque jour on signale de nouveaux méfaits semblables!

L'inventaire des richesses d'art de la France, si malencontreusement négligé, devait donner des éclaircissements précis et arrêter ce gaspillage; on semble, par un projet de loi, vouloir se soucier de cette question. Elle mérite, certes, qu'on l'étudie!...

Mais j'ai déjà bien abusé de votre patience. Veuillez agréer, je vous prie, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments très distingués.

JEAN GUIFFREY.

) M. Bouchot admet en principe que Jean Fouquet eut diffé- s manières de peindre, puisqu'il a trouvé de notables diffé- s de facture entre les portraits de Juvénal des Ursins raits avec fond doré et armes symboliques : les ours des ns) et le portrait sévère et d'une si grande maîtrise, portrait ond vert, du Très-Victorieux Roy de France Charles Sep- .



MARCEL BOULANGER
SCULPTEUR DÉCORATEUR
2 Rue de Sully ou 6 Rue Mornay
En face de l'Arsenal
A PARIS

1905 JUIN N° 42

# LES ARTS

## REVUE MENSUELLE DES MUSÉES COLLECTIONS EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR GOUPIL & C^IE ÉDITEURS IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT & C^IE ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : 3 fr. : Étranger : 3 fr. 50

# LES ARTS

Revue mensuelle des

## MUSÉES, COLLECTIONS, EXPOSITIONS

PUBLIÉE PAR

## GOUPIL & C^IE

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

## MANZI, JOYANT & C^IE

ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION

24, Boulevard des Capucines — PARIS

**CONDITIONS D'ABONNEMENT**

PARIS : UN AN. . . . . . . 22 fr. — DÉPARTEMENTS : UN AN. . . . 24 fr.

ÉTRANGER (Union postale) : UN AN. . . . 28 fr.

PRIX DU NUMÉRO

FRANCE . . . . . . . . . 2 fr. — ÉTRANGER. . . . . . 2 fr. 50

**ABONNEMENT ET VENTE : 24, Boulevard des Capucines, PARIS**

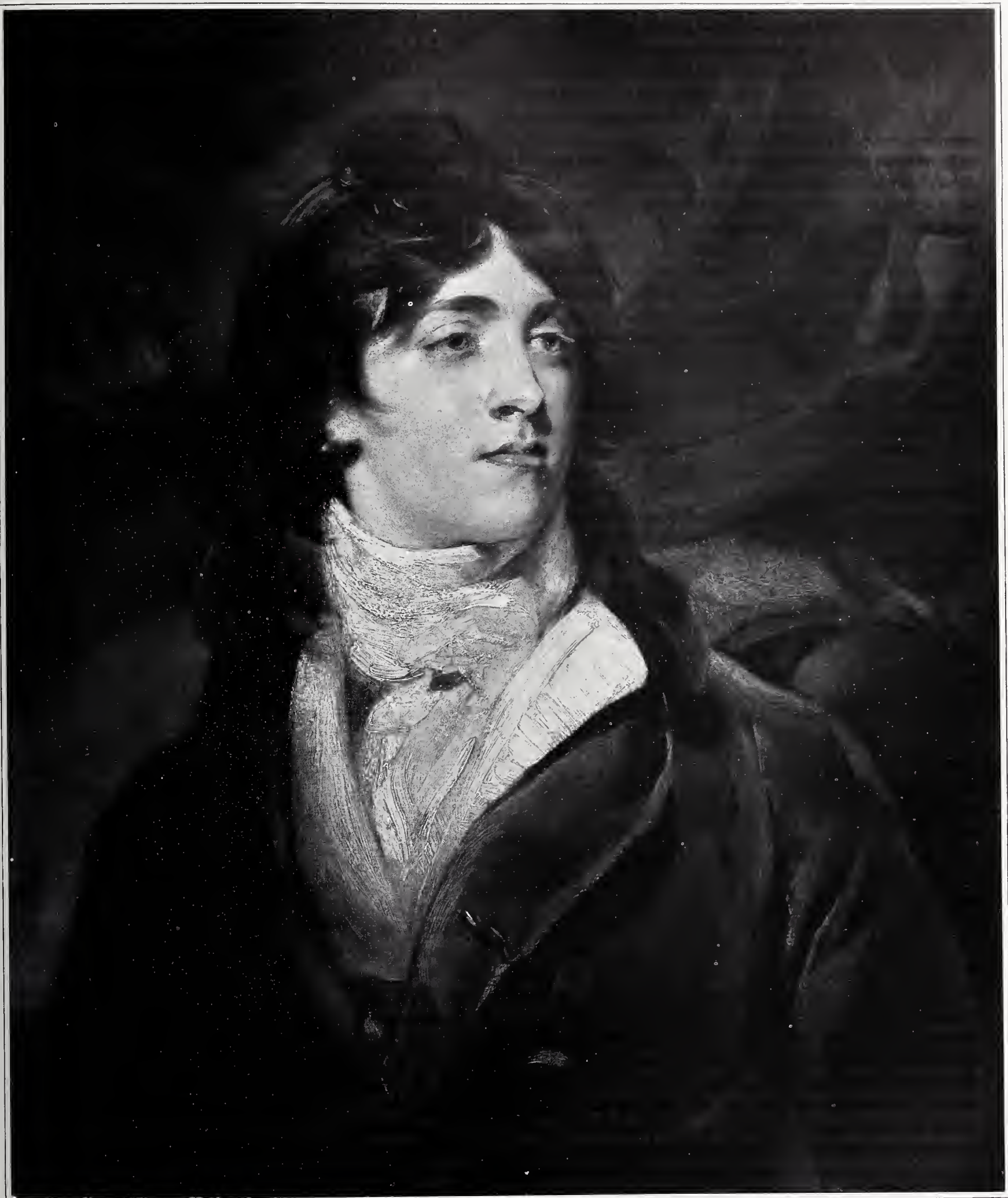


COMMODE LOUIS XV

Reproduite par Paul Sormani, 10, rue Charlot, Paris

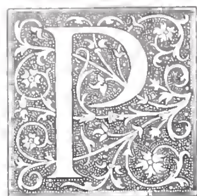
# LES ARTS

N° 42 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Juin 1905



SIR TH. LAWRENCE. — PORTRAIT DE SIR THOMAS BELL
*Exposition de l'Art anglais à Bagatelle. — Collection de Camille Groult*

# Un Musée à Bagatelle



ARIS possède depuis peu de jours une magnifique promesse de musée.

Il semble qu'il y ait contradiction entre ces mots : posséder une promesse ; mais il est, vraiment, des promesses que l'on possède plus que d'autres : celles qui ont reçu un commencement d'exécution ; et si ce n'est pas posséder un musée proprement dit que d'être possesseur de deux palais situés dans un cadre merveilleux et propres à faire un musée charmant, puis, de deux œuvres d'art d'une grande valeur, amorce des collections futures, enfin d'espérances justifiées par certains précédents et d'un fort ingénieux système pour ajouter beaucoup de trésors à cet engageant commencement, c'est du moins tenir quelque chose de mieux qu'un billet à La Châtre et, dans la circonstance, si ce n'est pas encore tout à fait un « tiens », c'est déjà beaucoup mieux que deux « tu l'auras ».

Déjà un résultat important est acquis : Bagatelle est sauvée d'une destination antiartistique, ou du morcellement que la spéculation pouvait lui infliger. Lorsque la Ville de Paris acquit le domaine illustré par les noms du comte d'Artois, de lord Hertford et de sir Richard Wallace, quelques conseillers, et en tête M. Paul Escudier, soutinrent cette thèse contre des collègues un peu bien utilitaires, que, dans une ville comme la nôtre, la beauté est dans plus d'une occasion l'utilité suprême. Ils eurent gain de cause, grâce à la louable ardeur qu'ils dépensèrent au service de cette cause de désintéressement et d'idéal.

Restait à trouver l'affectation de Bagatelle, et, étant données la valeur et la séduction de l'écrin, ce n'était pas chose commode que de découvrir le bijou approprié. Heureusement, à Paris, si les idées sont lentes à prendre parfois, elles sont promptes à naître, et un projet très artistique, très original et riche en beaux espoirs, vint fort à propos tirer les esprits d'embarras. Le projet émanait d'un grand collectionneur, d'un homme de beaucoup de finesse et de passion, d'un amateur ardent qui est célèbre et qui mérite de l'être, qui, se dissimulant (plutôt mal) derrière le titre d' « un Parisien de Paris », exige qu'on ne le nomme pas, mais est nommé si bien par tout le monde qu'enfreindre sa volonté serait superflu.

Ce grand amoureux de l'art français et anglais du XVIII[e] siècle a su conquérir, par quantités et qualités surprenantes, des Watteau, alors que le Louvre, sans l'apport providentiel de La Caze, en posséderait tout juste un seul, et des Turner, tandis que l'on croyait qu'en dehors des grands musées anglais, il n'en était plus au monde. Gainsborough et Boucher, Romney et Fragonard, Constable et Hubert Robert, voisinent chez lui superbement et, depuis longtemps, ont réalisé d'une façon idéale le problème de l' « entente » cordiale. Que dire enfin, il est tout à fait de la famille des grands collectionneurs français d'autrefois, et il leur ressemble par l'opulence et par l'intarissable bonne humeur, féconde en anecdotes, en traits imprévus et en bons mots.

Le « groupe d'amateurs et de Parisiens de Paris » qu'il forma en vue de la création du futur musée de Bagatelle et qui comprend déjà comme membres M. Félix Doistau et M. Camille Groult (notez que je n'ai pas dit que c'est de ce dernier qu'il s'agit), imagina donc et proposa à la Ville de Paris le système suivant qui fut approuvé et accepté avec enthousiasme, ce dont personne ne s'étonnera.

De grands collectionneurs prêteraient, pour remplir le pavillon du comte d'Artois et celui du marquis d'Hertford, les chefs-d'œuvre de leurs galeries, de façon à former de radieuses, de sensationnelles expositions temporaires. La Ville de Paris percevrait les entrées et avec le produit achèterait successivement des œuvres d'art (en l'espèce et dans l'esprit du « Parisien de Paris », il s'agirait exclusivement de chefs-d'œuvre de l'École anglaise) et, à mesure qu'une œuvre deviendrait la propriété du futur musée, elle prendrait la place d'une de celles qui auraient été si libéralement prêtées. Plus tard, il serait plus que probable que, gagnés par la glorieuse contagion de l'exemple, d'autres Mécènes ne se contenteraient pas de prêter, mais que, comme Dutuit pour le Petit Palais, ils seraient séduits par l'idée d'assurer à ce qui fit la passion et la joie de leur vie, le cadre enchanteur de Bagatelle, si approprié aux plus délicates jouissances de l'art.

Tel était le projet, et les chances de le voir aboutir ont été jugées si certaines que la municipalité et le Préfet de la Seine, M. de Selves, toujours ouvert aux belles idées artistiques, le ratifièrent immédiatement, et que, pour entrée de jeu, nous avons eu l'exposition de cinquante des plus précieuses toiles de l'École anglaise que possède M..., le « Parisien de Paris » enfin, et que, pour ne pas demeurer en reste de libéralité avec cet anonyme, un autre anonyme encore (étant anonyme, c'est peut-être le même), a offert au musée une œuvre magique de Turner, *la Vue du Pont-Neuf*, que l'on avait encore, par une étrange coïncidence, admirée quelques jours auparavant chez M. Camille Groult.

Cette exposition qui d'emblée a remporté un grand succès, fut marquée aussi par l'acquisition d'une autre œuvre de l'École anglaise, le *Portrait de Mrs. Forster* par Lawrence, morceau d'une riche couleur et d'un beau caractère que l'on verra reproduit ici. Enfin l'on publia des chiffres relatifs aux recettes des premiers jours qui donnent tout lieu d'espérer que la série des conquêtes et des surprises n'est pas close.

Les visiteurs de l'exposition des maîtres anglais reçurent à l'entrée un fac-similé parfaitement exécuté d'une fort curieuse lettre de Géricault débordant d'une légitime admiration à l'égard de l'École anglaise et indiquant, avec Horace Vernet pour prétexte, le profit que l'École française pouvait tirer de l'étude de sa voisine. Mais si d'autres témoignages que celui de Géricault étaient encore utiles, on pourrait ajouter celui, éclatant entre tous, de Delacroix.

Celui-ci fut positivement hanté par les maîtres anglais. Il



HOPPNER. — PORTRAIT

*Exposition de l'Art anglais à Bagatelle. — Collection de M. Camille Groult*

parlait toujours avec un nouvel enthousiasme du « ravissant Gainsborough » ; il disait de Bonington « qu'il avait gagné d'une manière incroyable à fréquenter ce luron-là », et pour un des plus grands de tous, d'un robuste et simple et varié,



TH. GAINSBOROUGH. — LE MÉNAGE
*Exposition de l'Art anglais à Bagatelle. — Collection de M. Camille Groult*

et étincelant poète de la nature, il laissait échapper cette éloquente exclamation : « Ce Constable me fait grand bien ! » N'est-elle pas à citer aussi cette enthousiaste lettre de Delacroix à Théophile Silvestre : « Constable, homme admirable,



HOPPNER. — PORTRAIT

*Exposition de l'Art anglais à Bagatelle. — Collection de M. Camille Groult*

est une des gloires de l'École anglaise. Je vous en ai déjà parlé, et de l'impression qu'il m'avait produite au moment où je peignais *le Massacre de Scio*. Lui et Turner sont de véritables réformateurs. Ils sont sortis de l'ornière des paysagistes anciens. » Et avec quelle vive sympathie il parle de Grand, de Leslie, de Wilkie, et de l'école préraphaélite naissante, de sa « bonne foi, de son sentiment de vérité réel et tout à fait local ». Enfin, ce petit portrait en trois lignes lorsqu'il apprend la mort de Turner, portrait qui fera, s'il ne le connaît déjà, la joie de l'amateur passionné qui a acheté les lunettes de l'auteur d'*Ulysse raillant Polyphème*, et jusqu'au garde-boue sur lequel, à l'entrée de sa maison, il grattait ses chaussures distraitement, pendant d'interminables minutes, ne pouvant pendant ce temps détacher son regard des miraculeuses fantasmagories du ciel londonien : « Je me rappelle avoir reçu Turner chez moi une seule fois, quand je demeurais au quai Voltaire ; il me fit une médiocre impression ; il avait l'air d'un fermier anglais : habit noir assez grossier, gros souliers et mine dure et froide. » Turner chez Delacroix !...

Mais nous ne saurions entreprendre ici une apologie de l'École anglaise pendant que les œuvres exposées à Bagatelle parlent si éloquemment pour elle, et qu'elles achèvent une démonstration commencée par les diverses expositions de chez Sedelmeyer, démonstration à laquelle le Louvre a malheureusement peu contribué. C'est justement pour combler cette lacune que notre musée laisse encore trop large, malgré l'acquisition de certains bons morceaux et d'autres beaucoup moins heureux (on devine assez desquels je veux parler), que le musée anglais de Bagatelle viendrait fort à propos. Il formerait la contrepartie, ou plus exactement la correspondance avec le merveilleux musée qu'est la collection Wallace, et ainsi l'œuvre entreprise serait harmonieuse à tous les points de vue.

En effet, on a regretté tout d'abord et on avait hélas de bonnes raisons pour cela, que la maladresse administrative et, il faut le dire aussi, un accès intempestivement frondeur du public parisien, ait détourné naguère Sir Richard Wallace de donner à Paris les chefs-d'œuvre de l'art français qui rayonnent à Manchester Square. Mais, tout compte fait, c'est pour nous une privation devenue glorieuse, car c'est une des plus belles conquêtes que l'art et la pensée de France aient jamais faites que l'implantation au cœur même de Londres, des Watteau et des Fragonard que l'on sait.



SIR TH. LAWRENCE. — MRS. FORSTER
*Exposition de l'Art anglais à Bagatelle*

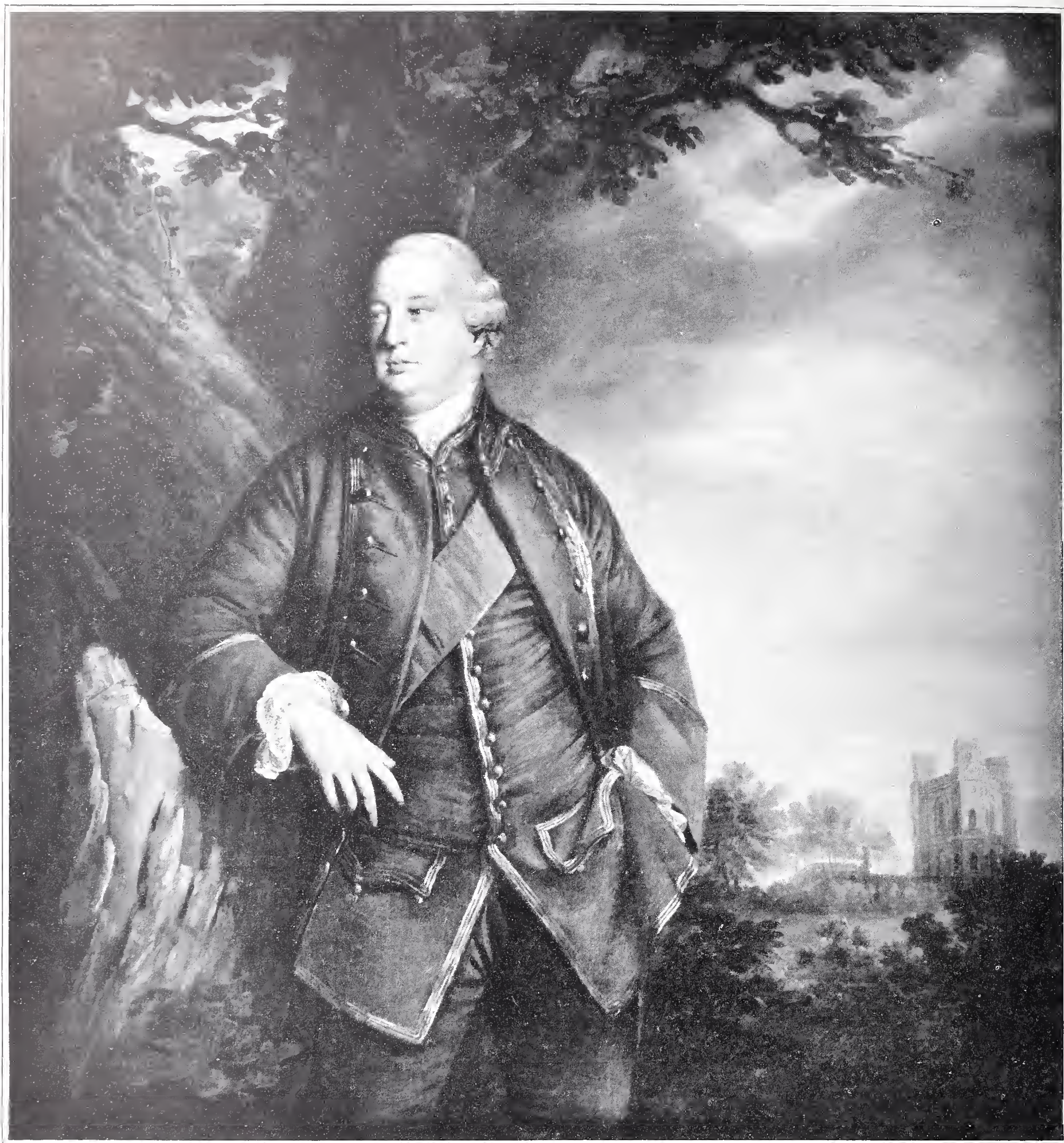
Toutefois, pour que les choses soient complètes, il serait bon que, de même que nos maîtres triomphent à Londres, les maîtres anglais resplendissent à Paris ; c'est en cela que la pensée du... groupe d'amateurs parisiens est spirituelle et noble, et qu'il faut souhaiter sa réalisation prompte. Est-ce impossible ? Sans doute, à première vue, cela paraît extrêmement difficile. A supposer que le musée de Bagatelle s'enrichisse, comme cette année, de deux ou trois œuvres par saison, cela ferait encore longtemps avant qu'il fût véritablement un musée. Puis, les belles œuvres de l'École anglaise sont devenues, sinon introuvables, du moins hors des prix abordables pour un État ; il n'est plus que les particuliers milliardaires qui les puissent conquérir, et ils ne les laissent point échapper, en étant des plus friands... Sans doute, nous savons tout cela, mais ce sont les arguments des sceptiques et des découragés, c'est-à-dire de ceux précisément en dehors de qui s'accomplissent infailliblement les belles tâches, quand elles ont, comme celle-ci, leur nécessité.

Même en matière d'École anglaise, le précepte : « Cherchez et vous trouverez » peut encore trouver d'heureuses applications. Puis il est des générosités sur lesquelles on peut compter, d'autant plus qu'elles sont inaccessibles à toute autre considération que la générosité elle-même.

Nous assistions avant l'ouverture de Bagatelle à une bien curieuse conversation sur ce propos, entre un conseiller que je crois avoir nommé et un collectionneur que je crois n'avoir pas nommé. Le premier faisait un siège en règle et s'efforçait d'arracher la promesse que, si libéral qu'on eût été, on le serait davantage encore. Et il faisait valoir que la Ville donnerait à la salle ou au musée, le nom de celui qui aurait rempli ce musée ou cette salle, des œuvres qu'on y allait admirer. L'amateur poussa un véritable rugissement : « Si je savais qu'on donnât mon nom à une salle où j'aurais laissé des œuvres que je possède, j'aimerais mieux qu'elles fussent brûlées... à ma mort ! » Nous ne savons dans quel sens il faut interpréter cette parole, mais nous affirmons que le geste qui l'accompagna fut beau.



W. TURNER. — ROME ANTIQUE
*Exposition de l'Art anglais à Bagatelle. — Collection de M. Camille Groult*



TH. GAINSBOROUGH. — GEORGE III
*Exposition de l'Art anglais à Bagatelle. — Collection de M. Camille Groult*

Nous ne voulons pas même tenter ici une description des œuvres exposées à Bagatelle, car ce serait tronquer la monographie qui s'impose d'une collection considérable. Au reste, quelques-uns des plus beaux morceaux sont reproduits ici : les ravissants *Portraits de Femmes* d'Hoppner ; le portrait de *Sir Thomas Bell*, de Lawrence ; la charmante scène dans un jardin, *le Ménage*, où Gainsborough à la fois rappelle et fait oublier Hogarth ; deux des prestigieux Turner, une *Vue de Venise*, et cette *Ancient Italy*, qui provoqua naguère, exposé chez Sedelmeyer, de bien curieuses polémiques, oubliées aujourd'hui devant la splendeur de cette peinture, etc., etc.

Les portraits de Reynolds, de Gainsborough, d'Hoppner, sont tous de premier ordre, et si Constable est relativement peu représenté, « ce grand Constable », qui faisait « tant de bien » à Delacroix, comme le musée de Bagatelle n'est pas à la veille de fermer, et comme d'autres surprises se produiront sans doute, maintenant que la série a commencé, on peut, au lieu de formuler un regret, escompter de nouvelles joies.

ARSÈNE ALEXANDRE.



HOPPNER. — PORTRAIT
*Exposition de l'Art anglais à Bagatelle. — Collection de M. Camille Groult*



W. TURNER. — VENISE

*Exposition de l'Art anglais à Bagatelle. — Collection de M. Camille Groult*



R. COLLIN. — ÉVOCATION PAÏENNE

# LES SALONS DE 1905

## Société des Artistes français



L y a d'excellentes choses, vraiment belles et délicates dans ce Salon; il faut les chercher dans le fatras des historiettes agrandies et des petites idées boursouflées. Mais on est payé de sa peine. A la peinture comme à la sculpture, on trouvera des œuvres que l'on peut revoir avec une joie d'esprit toujours accrue. Pour mon compte j'en citerai plusieurs qui ont laissé dans mon esprit un souvenir profond et durable : le *Vertumne et Pomone*, de Mademoiselle Claudel; *le Rêve de jeunesse*, d'Alexandre Roche; la Pastorale, de Henri Martin; un portrait de femme, d'Ernest Laurent.

Mais commençons cette revue rapide par les talents consacrés. La toile décorative d'Édouard Detaille est destinée au Panthéon. L'artiste déroule, sur trois panneaux séparés par le relief des piliers, *la Chevauchée de la Gloire:* des cavaliers du premier Empire chargés d'étendards ennemis. L'arabesque tournoyante de cette galopade monte vers la nue, du haut de laquelle une Gloire ailée leur tend des couronnes. Tout en admirant la verve et la science du dessinateur on reconnaîtra que les formes se découpent un peu sèchement dans l'atmosphère et que le modelé de l'ensemble manque d'unité.

Dans *le Désastre*, J.-P. Laurens nous raconte le dernier chapitre de l'Épopée. La « morne plaine » de Waterloo s'étend sous les rayons indécis de la lune voilée de nuages; coupée à gauche par la tranchée (mais n'était-ce pas un chemin creux?) où vint s'abîmer la charge suprême. A droite, au bout du champ de bataille, un tout petit Napoléon s'en va furtif sur un cheval blanc. J. Lefebvre met en prières la pudique *Lady Godiva*, dont il nous a conté jadis l'héroïque sacrifice.

On appréciera dans l'*Évocation païenne*, de Raphaël Collin, la science attentive du modelé et la douceur caressante de la lumière qui baigne un beau corps de femme mollement étendu dans une clairière. *Le Lever de l'ouvrière*, de Robert-Fleury, a des qualités analogues de réserve et de délicatesse. La transparence de la demi-teinte et l'intimité discrète de l'effet donnent à cette œuvre un cachet particulier de distinction. *La Toilette*, d'Axilette, est une savante et vigoureuse étude de nu. *Les Noces de Psyché*, de Gorguet, carton de tapisserie pour la manufacture des Gobelins, plaisent par l'arrangement ingénieux et la finesse gracieuse des figures.

L'unité et la beauté du sentiment, l'art de nous rendre présente, sous la fleur des apparences, l'âme invisible des choses, c'est ce qui me charme dans l'œuvre de Henri Martin, et tout particulièrement dans ce *Panneau décoratif destiné à la maison de E. Rostand*. Pouvait-on mieux orner la retraite d'un poète? Je reconnais cette douce vallée, ses peupliers frissonnants et fins, sa petite rivière encaissée et le chemin creux que suivent deux amoureux rustiques. Elle nous est familière et accueillante. L'imagination, qui dispose et manie librement les éléments de force et de grâce empruntés au réel, ne se joue pas moins heureusement dans l'œuvre d'une autre artiste. Associer au rythme d'un paysage le rythme des mouvements et des poses, évoquer une nature toujours en fête qui semble encourager l'homme à déployer ses énergies, telle est la vision de Mademoiselle Dufau. Il y a comme une animalité saine et vigoureuse dans ces corps mollement couchés, ou tendus par l'effort. Il y a le sens de *la Jeunesse*, et si l'on peut dire le sens idéal des sports. La femme, au premier plan, ramassée dans une pose si souple et si vraie, est le plus beau morceau que l'artiste ait encore peint.

Le *Rêve de jeunesse*, du peintre écossais Alexandre Roche, est le portrait d'une jeune fille assise, en plein air au

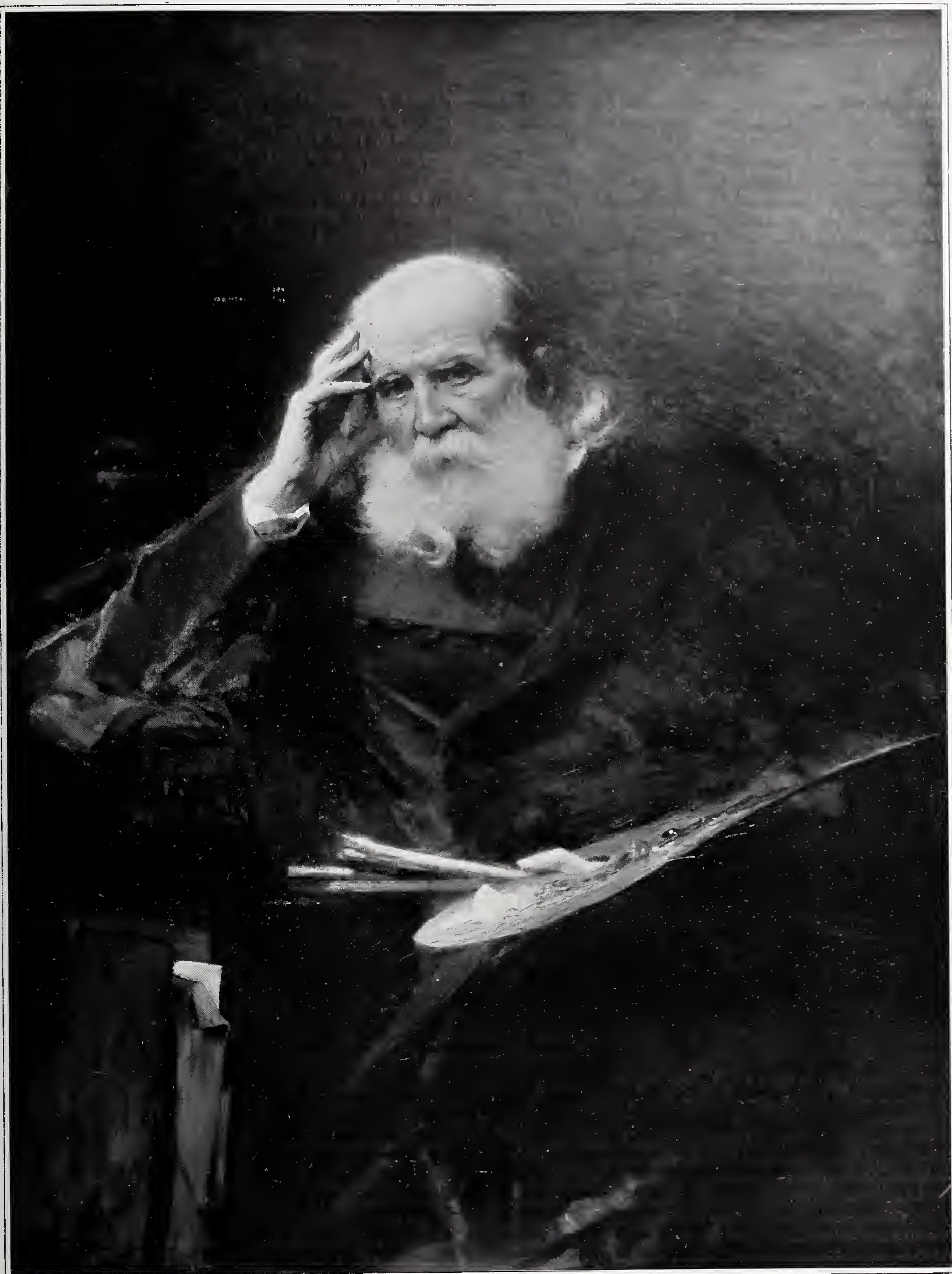
revers d'un talus. Sous le grand ciel voilé de nuées blondes et grises, au-devant de collines lointaines doucement violacées, elle rêve un instant, elle écoute son cœur. C'est le plus délicieux *feeling*, un charme innocent, une vérité naturelle, sans aucune sensiblerie, un art délicat, fort, traditionnel, mais renouvelé par la sincérité de l'esprit et par le vif sentiment de l'heure présente. Je voudrais trouver dans notre école beaucoup de portraits qui nous parlent un langage aussi humain, aussi direct, qui nous fassent oublier l'art, qui nous dévoilent avec autant de tact et de poétique délicatesse, ce qu'il y a de plus intime et de meilleur dans une personne humaine. Il me semble que trop souvent nos artistes s'en tiennent à la vérité superficielle du costume, du métier, de la condition sociale; qu'ils ne nous montrent que la façade et l'apparence intérieure de la personne humaine qui a posé devant eux; et ce qu'elle croit ou ce qu'elle veut



H. HARPIGNIES. — SOLEIL COUCHANT SUR LES BORDS DE LA RIVIÈRE L'AIN
*(Appartient à MM. Arnold et Tripp)*

être plutôt que ce qu'elle est en réalité. Et l'on a souvent aussi la sensation que le modèle se tient sur la défensive, s'orne d'un sourire de convention ou s'arme d'une gravité factice; refuse de livrer son secret et de nous faire l'heureuse confidence qui attacherait nos yeux à ses yeux. Peintre et modèle, ils ont trop l'air en vérité de penser surtout au public et de ne vivre ou de ne travailler que pour lui.

Il y a cependant de remarquables portraits au Salon des Artistes français. Une des œuvres les plus distinguées de ce Salon est le portrait de jeune femme en blanc, par Ernest Laurent, excellent de geste, d'attitude, de grâce fine et sérieuse, de lumière argentine. Du même artiste, un portrait de jeune homme n'est pas moins remarquable par l'expression de la vie intérieure, et de l'atmosphère intellectuelle. L'art de M. G. Ferrier est plus sévère; son dessin fort et serré s'attache au caractère et le met en relief. Le portrait de M. Ribot, énergiquement écrit, bien senti d'ensemble, est des plus convaincants. La pensée soucieuse de l'homme et son énergie morale ne pouvaient être mieux exprimées. Il n'y a pas moins de loyauté, et le plus charmant naturel dans le portrait de *la comtesse de la Rochefoucauld* par le même auteur. Dans ces deux œuvres, les mains sont remarqua-



A. MOROT. — PORTRAIT DU PEINTRE ERNEST HÉBERT

blement belles, vivantes, expressives. Le portrait de M. G. Menier, par L. Bonnat, est encore une œuvre solidement construite, d'une vérité saisissante, plutôt que nuancée, mais où le caractère dominant est bien marqué. M. Humbert a toujours le tort, à mon sens, de séparer ses figures du paysage qui les entoure par une différence d'exécution, ici large et libre, là minutieuse et un peu froide. Les portraits de femme, de Flameng, sont toujours très élégants d'allure mais un peu tendus et lisses d'exécution. Je trouve au contraire une grâce animée, un juste accord de la figure et du fond, un métier souple et large dans un portrait de femme par Madame Le Roy d'Étiolles; un joli sourire, une harmonie calme dans un portrait de jeune femme par M. Cazaban; un modelé très suivi, une vérité physionomique dans un portrait de vieille dame par Duvocelle. Le portrait de jeune femme en bleu, par M. Baschet, et celui



M. BASCHET. — PORTRAIT DE Mme V...

de Madame et M. J. Bail, par P. Chabas, sont des œuvres agréables, d'une exécution libre et coulante et d'une adroite présentation.

Le vieux maître Hébert est doublement présent, à ce Salon, par l'effigie forte et vraiment émouvante qu'a tracée de lui Aimé Morot, et par deux portraits de femmes, que son imagination romantique a poétiquement rêvés. Pour être juste, citons encore les portraits de Bordes, de Guinier, la famille espagnole de Zo, un portrait d'homme de Déchenaud, d'une couleur harmonieuse et forte, mais où la justesse des volumes est quelque peu sacrifiée à la qualité du ton.

La peinture de la vie moderne tend de plus en plus à remplacer, même au Salon des Artistes français, les drames ou les comédies de l'histoire.

Le changement de sujets ne sera pas un gain très sérieux si l'on reste dans l'anecdote sans généralité. Ici encore l'intérêt humain doit l'emporter sur la singularité des mœurs et des costumes. Il y a un agrément de couleur et d'harmonie dans un tableau de M. Hoffbauer *(Sur les toits)* qui représente des fashionables d'Amérique soupant dans la nuit claire sur une terrasse qui domine quelque cité et ses maisons à vingt étages. *Le Marché,* que nous conte



H. MARTIN. — PANNEAU DÉCORATIF POUR LA MAISON DU POÈTE EDMOND ROSTAND

M. Déchenaud, est fort bien observé. Dans une salle d'auberge, un maquignon madré propose une affaire à un paysan qui rumine, accoudé, tandis qu'un tiers le regarde en soufflant la fumée de son cigare. C'est bien observé, bien dit, mais dans un format trop grand pour l'intérêt de la chose. Je ferai le même reproche à M. Grau : ses deux tableaux, *les Halles d'Ypres* et *les Chevaux de halage* sont bravement et fortement peints, lourdement aussi et sans valeur principale d'intérêt. *Le Goûter*, de M. Avy; *les Confidences*, de M. Etcheverry; *le Doux Repos*, de M. Cayron, sont des toiles pleines de mérite, mais ressemblent trop à des illustrations agrandies. On appréciera aussi *les Petites Filles de l'île Marken*, d'un effet piquant de lumière et de costumes, par J. Bail. M. Devambez sait concentrer l'intérêt, construire un tableau d'une façon piquante par le jeu des lumières et des ombres. Il appuie trop; son comique est forcé, sa lumière rougeâtre, ses personnages entassés. Son théâtre serait cependant une chose bien venue si les fonds étaient plus fuyants. Espagnols et Bretons sont de plus en plus à la mode. Ici nous avons l'Espagne de Sorolla, ruisselante de soleil, de soleil un peu trop vrai; celle de Bergès; très piquante de motif et de couleurs, cette *Mercédès* bouffie et barbare, entrevue dans une maison de danses, à côté de la duègne sa grand'mère et de sa naïve petite sœur. *Le Taureau de feu* et le zigzag de ses fusées dans la nuit éclairée d'une fête, est une petite chose fort originale. Avec la marchande d'oranges de M. Zo, voici la Catalane d'Arreau de M. Dupuy. Passons en Bretagne. Les Bretonnes de M. Fauconnier assises *(Après les Vêpres)* sur la lande au-dessus de l'estuaire, ont un charme de simplicité et de naturel. *La Foi bretonne*, de M. Bellemont, plaît par l'expression concentrée des bonnes femmes qu'il agenouille à la file dans une église, comme les donatrices des anciens tableaux. J'aime surtout *le Baptême breton*, de d'Estienne, riche de couleur, modelé avec une prudence attentive et d'un beau sentiment humain, et je préfère encore, du même artiste, une œuvre très délicatement émue qu'il intitule : *Après le bain*. M. Besson a bien observé, bien délicatement peint les petites filles qui dansent *(la Capucine)*, et M. Fougerat, qui nous intéresse à l'entretien de deux amoureux, aurait dû laisser de côté le troisième personnage, la mère, qui divise l'intérêt et coupe en deux le tableau. J'aime dans *les Feuilles d'automne*, de M. Ridel, la délicate harmonie qui relie la grâce pensive d'une jeune femme à la douceur attristée du jour. Que n'a-t-il supprimé aussi l'autre personnage si lourdement dessiné et peint? Je suis sûr qu'il y a des choses très délicates de couleur et de sentiment dans un petit tableau de M. Synave, *Répétition chez Mimi-Pinson*. Pourquoi l'a-t-on juché si haut? Pourquoi aussi a-t-on reculé des yeux une toile de Madame Tongue, *un Moment heureux*, et *un Portrait en plein air*, de L. Félix, deux œuvres distinguées que leur voisinage dans les airs ne console pas? *La Croisière* de du Gardier est un tableau remarquable par la finesse des tons et la justesse des valeurs, un peu grand à mon avis et d'un effet moins mordant qu'à l'ordinaire. Je préfère ses eaux-fortes en couleurs, originales et piquantes.

Le paysage français est ici plutôt traditionnel; à part quelques exceptions il s'inspire peu de l'impressionnisme. Cependant on trouve des colorations plus claires et la recherche des lumières diffuses est assez sensible. Il convient d'abord de rendre hommage aux vieux maitres qui se rattachent directement à l'école de 1830. *Le Soleil couchant sur les bords de la rivière l'Ain* est une œuvre magistralement composée par Harpignies, une œuvre d'assiette solide et d'une belle ampleur. *Les Prés communaux* et *le Sentier des Monts*, de Pointelin, captivent par la beauté des plans horizontaux, évoquent le silence vaste des crépuscules. Le *Novembre*, de Louvrier de Lajolais, rappelle, par le nerf du dessin, certaines toiles de Théodore Rousseau. Le *Soir d'Octobre* et l'*Agréable Matinée*, de Morlot, ont gardé quelque chose de la grâce et de la poésie de Corot. Foreau, dont nous avons souvent loué la fine sensibilité visuelle, a trouvé, dans *le Bac de Soubise*, un motif des plus heureux, et toutes ses qualités se résument dans cette grande toile lumineuse et calme.

Rarement aussi j'ai mieux goûté la force et la grâce de Gosselin qu'en cette *Fin d'un jour d'automne*, où les effets sont si bien distribués, les sonorités si justes, la poésie de la

nature si présente. Son élève, Jacques Marie, a les mêmes qualités de finesse et d'ampleur. *Le Vieux Moret* et *le Calvaire de Notre-Dame de l'Isle* sont de très douces harmonies, et disent éloquemment le mystère charmant de l'heure qui plaisait tant à Cazin. Une *Marine* de Jacques Simon est tout à fait exquise et chantante. *Le Linge*, du même artiste, est bien juste aussi de plans et de lumière. Voici les peintres de la nuit : Cachoud et son *Village endormi*, sous le regard ami de la lune, près du groupe sombre des arbres; Hareux et son *Lever de brouillard par une nuit d'été*, très singulier, très vrai, très émouvant, et sa *Fin du jour* sur les quais de Grenoble, d'une impression grande et juste. *La Hague*, *le Village d'Omonville*, de Moteley, nous font sentir l'humidité salubre des brises marines; et dans la *Chaumière isolée*, de G. Lefebvre, on sent passer les frissons annonciateurs de l'hiver.






T. ROBERT-FLEURY. — LE LEVER DE L'OUVRIÈRE

En vérité, l'on ne rend pas assez justice à tous ces bons paysagistes qui, bon an, mal an, produisent sans tapage tant d'œuvres distinguées, qui aiment sincèrement la nature, qui expriment avec délicatesse ses formes changeantes et ses aspects éternels. La place me manquerait s'il me fallait les étudier en détail. Je suis donc réduit à citer en bloc les noms de Maillaud, Dulac, Dupont, Diéterle, Cosson, Chigot, Charmaison, Rémond, Rameau, Marret, Cauvy, Paulin Bertrand, Beauverie, Ruffe, Quost, Debon, Décanis, Marcel Bain, Bouché, Thiérot.

Le paysage anglo-saxon est fort bien représenté aussi par Spenlove-Spenlove, Mostyn, Hugues-Stanton, James Kay, Hill. On connait leur manière large, émouvante, parfois dramatique, d'interpréter la nature.

A la sculpture, vous trouverez un chef-d'œuvre, le *Vertumne et Pomone* de Mademoiselle Claudel. Sentiment passionné, goût exquis, exécution serrée, large et forte où l'on reconnait, non le ciseau du praticien, mais la main de l'artiste, tout concourt à faire de ce groupe une chose admirable autant qu'émouvante. Que cela est chaste et passionné, puisé aux sources mêmes de la vie ! c'est de l'art le plus délicat, et l'on ne pense plus à l'art.

M. Sicard a représenté avec goût, avec intelligence la *George Sand* des premiers jours, la Lélia rêveuse et romantique. *Le Soir* de M. Jacquot, une paysanne qui se recoiffe à la fin du jour, doit son charme à la beauté du geste, à l'intelligente simplification du modelé. Et de même la *Consolation* de P. David plaira par une douceur un peu continue. La grâce d'arrangement, le goût délicat ne manquent ni à la *Nymphe* de Levasseur, ni à la *Bacchante* de P. Charpentier; une autre *Bacchante*, de Mac-Monniès, est bien vivante et bien bondissante; un nu de l'Anglais Ayton, *Morte était l'Espérance*, est bien senti d'ensemble, modelé avec souplesse et largeur; un groupe de Blay y Fabréga, l'*Eclosion*, me plait par la justesse du sentiment. C'est dans la petite sculpture que l'on trouverait encore le plus de vie, de jugement et de goût : *la Musique* et les *Tritons* de Gustave Michel, l'*Esclave* de Loiseau-Rousseau, l'*Etude* de Loysel, *les Bavardes* de Laporte-Blairsy, la *Vendangeuse* de Gauquié; les petits groupes d'animaux de Valton, de Gardet, de Harry Perrault, les spirituelles statuettes de Gouveia, de Gréber et de Blondat, sont des œuvres fines, savantes ou fortes.

MAURICE HAMEL.



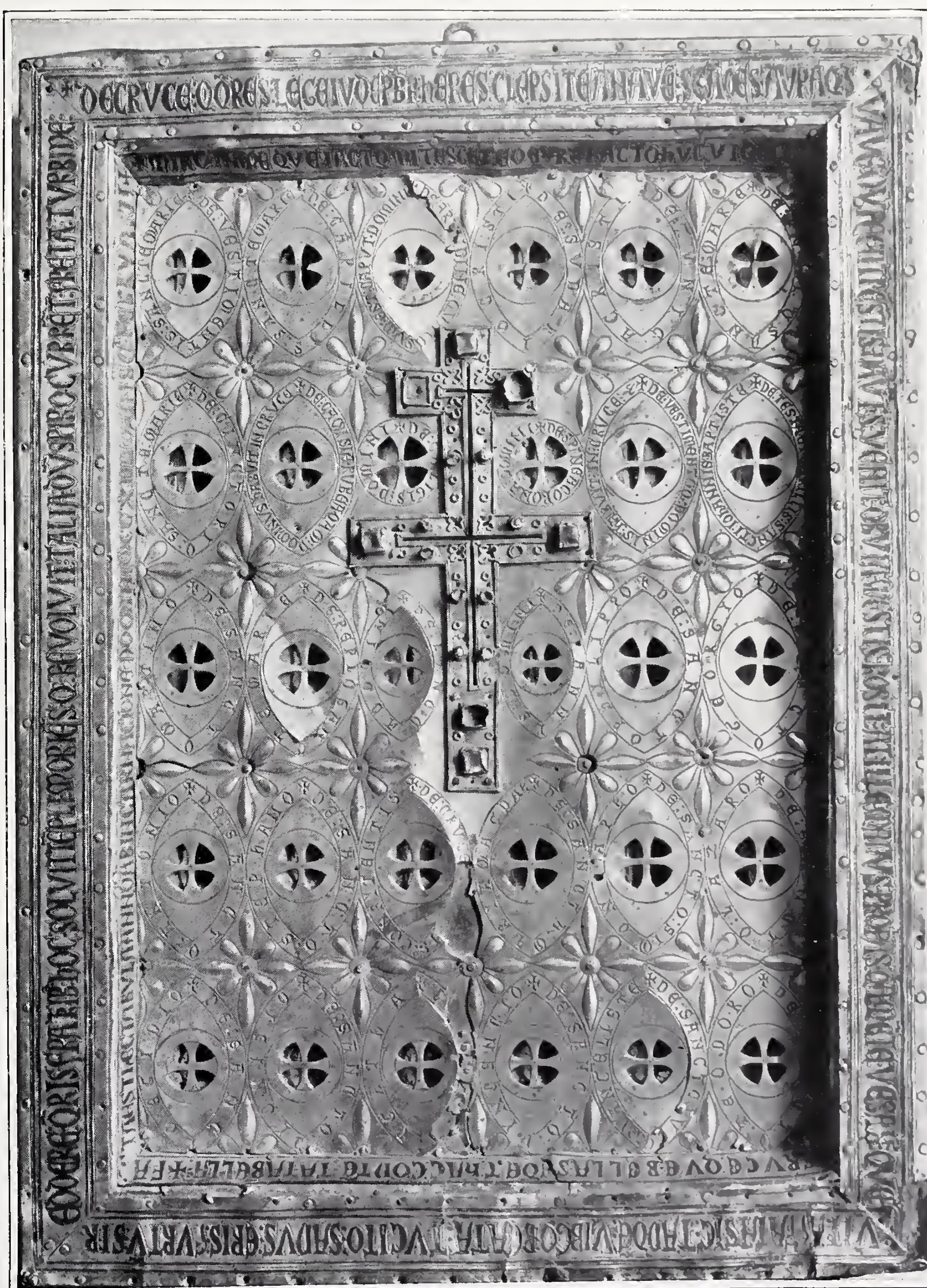
BASE D'AUTEL PORTATIF. — ÉMAIL CHAMPLEVÉ. — ART RHÉNAN, XIIe SIÈCLE

# LA COLLECTION DE M. G. CHALANDON

Il en est des collections comme des individus, certaines vous sont sympathiques, d'autres antipathiques. D'ailleurs, ne reflètent-elles pas souvent le caractère de ceux qui les ont formées? n'y sent-on pas leur curiosité d'érudits, sensibles à l'intérêt archéologique des choses; leur passion d'artistes qu'émeuvent de belles formes ou de belles matières; ou simplement leur snobisme, tout de suite attiré par ce qui est à la mode, par ce qui fait les plus gros prix dans les ventes retentissantes, par ce qui fera l'enchère sensationnelle, dont parleront le lendemain les gazettes, et qui aura été l'objet d'un beau geste?

M. Georges Chalandon appartient, n'en doutez pas, au premier groupe, dont on aurait d'ailleurs très vite fait le tour. Et c'est plaisir de causer avec lui de ces choses, car on se sent out de suite intéressé par les mêmes questions, aussi bien d'ordre artistique que d'ordre historique. Il n'est pas un des objets qui sont entrés chez lui, auquel il ait demandé une jouissance d'art sans longuement l'interroger et le presser de lui livrer tous ses secrets.

Mais avec un esprit ainsi fait, on ne constitue plus de collections nombreuses, parce que l'objet nécessaire devient de plus en plus rare. Commencée par M. Chalandon père, un Lyonnais qui fut de la génération de Carrand, la collection s'enrichit d'objets du moyen âge tout à fait importants, dans les grandes ventes des vingt der-



CADRE RELIQUAIRE EN CUIVRE DORÉ. — XIIIe SIÈCLE
*(Collection Chalandon)*

nières années, que M. Georges Chalandon suivit de sang-froid, et où il manqua rarement la pièce que lui conseillait son instinct très sûr et son goût délicat. Telle qu'elle se présente aujourd'hui, elle est parfaite, et si pas un objet n'y est indifférent, quelques-uns sont même d'un intérêt considérable.

* * *

Il nous faut, ainsi que nous l'avons toujours fait, parler tout d'abord de la peinture, que nous trouverons ici limitée à deux écoles et à deux époques, le quattrocento italien et la période primitive flamande du xv<sup>e</sup> siècle.

Dans l'impossibilité de nous étendre, nous avons dû nous borner à ne parler que des pièces principales; mais que de morceaux savoureux ou délicats nous avons dû passer sous silence, qui feraient encore la joie d'amateurs moins fortunés!

Le Memling de la collection Chalandon (p. 25) est célèbre; je ne crois pas qu'en dehors des collections Rodolphe Kann ou Goldschmidt, on rencontre actuellement à Paris d'autre œuvre du divin maître. C'est le volet d'un triptyque dont les deux autres parties sont à retrouver, si les hasards des temps ne les ont pas fait disparaître à jamais. On y voit représentée une figure debout de sainte Catherine, dont la roue gît brisée à ses pieds. Elle est appuyée de la main droite sur un glaive, et tient de la main gauche un sceptre. Sa tête, au masque large, au grand front bombé (type caractéristique du maître), porte une couronne constellée de perles qui repose sur des cheveux d'un blond très fin tombant en nappes bouclées sur ses épaules. Elle est vêtue d'une robe de velours rouge, fourrée d'hermine, et retient, prêt à glisser de ses hanches, un grand manteau de brocart génois ou vénitien décoré de grandes fleurs à l'orientale. Derrière elle s'aperçoit un charmant paysage de rivière et de côtes accidentées semées d'églises et de châteaux, tels que les Flamands aimaient à les donner comme fonds à leurs figures. — Le revers de ce volet est peint en grisaille d'une figure de saint Jean dans une niche, au-dessus d'une armoirie de la famille des Gondi, un écusson chargé de deux masses en sautoir liées par une chaîne, surmonté d'un casque dont le cimier se fleurit de grands panaches en rinceaux. Ce qui indique bien à l'œuvre un état de possession italien; la famille des Gondi, d'origine florentine, ayant sans doute commandé l'œuvre en Flandre, par un de ces intermédiaires si nombreux alors à Bruges, qui entretenaient avec Florence des relations suivies. Le triptyque d'Hugo Van der Goes, aux Uffizi, en est la preuve la plus notable. Le panneau de revers s'étant fendu, a occasionné dans la figure un léger accident à l'œil droit.

Ce panneau de sainte Catherine, tout à fait charmant et tout pénétré du sentiment angélique de Memling, a appartenu jadis à M. Brun Dalbanne, conservateur du musée de Troyes. C'est à la vente Odiot que l'acquit, en 1889, M. Chalandon.



CROIX EN ÉMAUX CHAMPLEVÉS
Limoges. — XIII<sup>e</sup> siècle
*(Collection Chalandon)*

L'École flamande est encore représentée par un excellent petit tableau représentant la Vierge tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, dont la bouche cherche la sienne (p. 24). Il y a, dans ce baiser que la Vierge semble donner avec une si profonde expression de tristesse, quelque chose de dramatique, comme une vision rapide de sa destinée. La qualité de ce morceau de peinture, où le modelé accompli des figures se complète par la beauté de ton du superbe manteau rouge, la précision avec laquelle sont représentés les fleurs et les fruits parsemés sur cette table devant la Vierge, font de cette œuvre quelque chose de parfait en son genre.

Il y a lieu de la rapprocher d'une œuvre qui lui est étroitement parente, que *les Arts* ont donnée dans la livraison du mois de juillet dernier (n° 31, p. 6), dans la collection Carrand, au Bargello de Florence, et que M. Gerspach a attribuée à Hugo Van der Goes. J'y verrais plus volontiers, dans un cas comme dans l'autre, une œuvre de Thierry Bouts, attribution que rendent plus vraisemblable la nuance de l'expression, de même qu'une certaine âpreté d'exécution.



1. 2. PLAQUES EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ. — ART RHÉNAN. — XII^e siècle. — 3. CHASSE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ. — LIMOGES. — XIII^e siècle
*(Collection Chalandon)*

L'art italien triomphe ici avec une suite de six panneaux de la plus grande importance, représentant des scènes de la vie de saint François (p. 26, 27), dont la délicatesse et la grâce naïve, de même que la couleur suave des ors assourdis s'accordant si bien avec les roses fins, sont un pur enchantement pour les yeux. Une comparaison attentive a permis de rapprocher de ces six panneaux deux autres qui en ont été séparés et appartiennent actuellement, l'un au musée Condé, à Chantilly, l'autre à M. le comte de Martel, au château de Beaumont, près de Blois. Dans le *Manuel de la Peinture italienne*, de M. Lafenestre, se trouve reproduit seulement, sans d'ailleurs être commenté, le panneau du musée de Chantilly, le Mariage mystique de saint François et de la Pauvreté, attribué par lui à un artiste siennois du début du xv[e] siècle, Sano di Pietro. Depuis lors, M. Berenson, dans une longue étude parue dans le *Burlington Magazine* de septembre, octobre et novembre 1903, s'est occupé de l'ensemble total de cette œuvre admirable, où il a cru retrouver toute l'expression sentimentale et dramatique, et la délicatesse d'un autre artiste siennois, Stefano di Giovanni, dit le Sassetta, qui mourut en 1450.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas contestable que nous avons là un ensemble de peintures siennoises du plus grand intérêt, toutes pénétrées du sentiment gothique dont l'École siennoise, à l'aube du quattrocento, était out imprégnée. Nous n'avons pu reproduire de cette suite que deux des panneaux les plus intéressants. L'un nous raconte les débuts de la vocation de saint François quand, aux portes d'Assise, il donne son manteau à un passant, alors qu'un second épisode se passe dans un coin de la composition : l'ange venant presser saint François, endormi, de prendre l'étendard de la Foi. L'autre panneau nous représente le pape Honorius, au milieu de ses cardinaux, sanctionnant la fondation de l'ordre dont saint François, suivi de ses frères, lui apporte les statuts.

Les sujets des autres panneaux, qui, tous réunis à l'Exposition rétrospective organisée à Sienne au cours de l'été 1904, y avaient fait la plus grande impression, sont les suivants :

Saint François renonçant à son héritage et accompagné de deux frères en religion, venant naïvement, après s'être dépouillé de ses vêtements, se réfugier nu dans les plis du manteau du Pape.

Saint François devant le Sultan, qui, comme plusieurs autres sujets de la légende, fut également traité par Giotto à Assise et à Santa Croce de Florence.

Saint François recevant les stigmates, agenouillé et les mains levées vers l'ange qui descend du ciel.

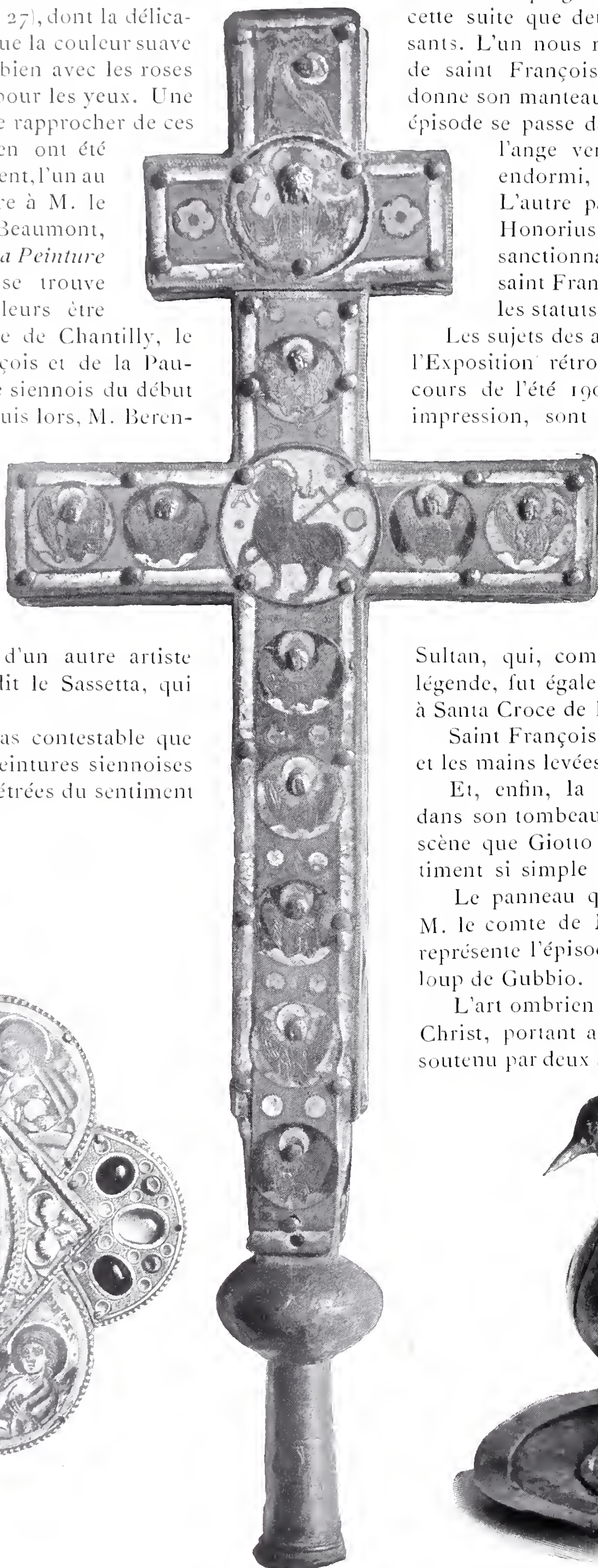
Et, enfin, la Mort de saint François, étendu dans son tombeau, entouré de ses frères en larmes, scène que Giotto avait traitée ailleurs avec un sentiment si simple et si poignant.

Le panneau qui se trouve en la possession de M. le comte de Martel, au château de Beaumont, représente l'épisode de saint François d'Assise et du loup de Gubbio.

L'art ombrien a produit ce panneau cintré où le Christ, portant au flanc la blessure sanglante, est soutenu par deux anges dont le visage rond, les yeux



RELIQUAIRE DÉCORÉ D'ÉMAUX CHAMPLEVÉS
Art mosan. — Fin du XII[e] siècle



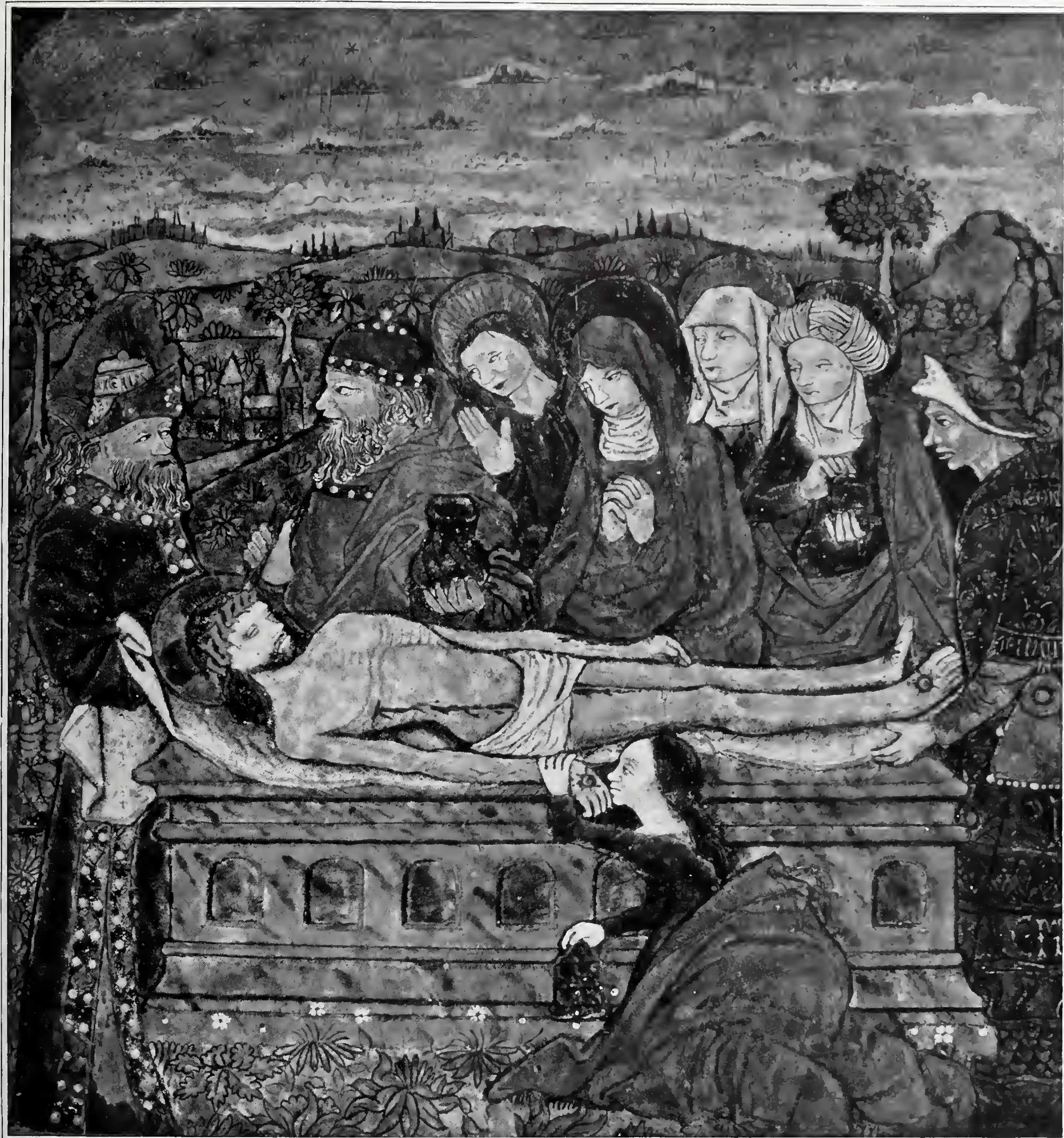
CROIX EN ÉMAUX CHAMPLEVÉS
Limoges. — Fin du XIII[e] siècle
*(Collection Chalandon)*



COLOMBE EUCHARISTIQUE
Limoges. — XIV[e] siècle

largement fendus, et les blonds cheveux touffus et frisés auréolant la figure, rappellent certainement le grand tableau d'autel, de la Madone et des Saints, que Giovanni Boccati da Camerino peignit en 1445 pour une confrérie (musée de Pérouse).

Enfin, l'art florentin revendiquerait certainement comme



PLAQUE D'ÉMAIL PEINT, PAR MONVAERNI
Limoges. — XV$^{e}$ siècle
*(Collection Chalandon)*

sien ce fragment de fresque rentoilée où une jeune fille apparait debout sur un chien qui lève vers elle de bons yeux fidèles (p. 28). Ce morceau, d'un charme très prenant, qui fit jadis partie d'une grande décoration, d'un art d'ailleurs assez courant, où se trouvaient représentées toutes les Vertus, appartint à la collection Leclanché, où M. Chalandon l'acquit en 1894.

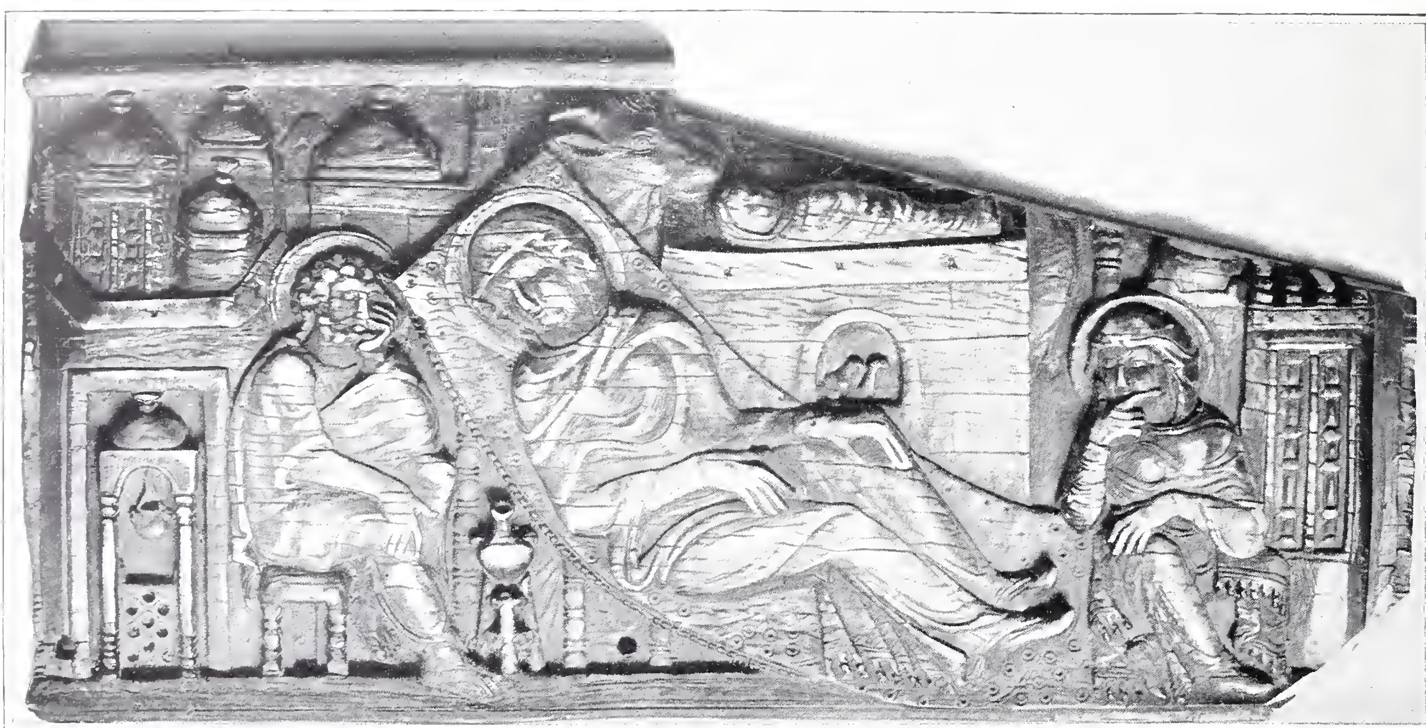
J'ai dû faire trop rapidement le tour de la petite galerie de peinture de M. Chalandon, exclusivement composée d'œuvres anciennes. Que de raisons nous aurions eues de nous y arrêter plus longuement, et ne nous contentant pas des tableaux qui se trouvent à Paris, d'interroger les toiles demeurées en province, achetées par M. Chalandon père au milieu du siècle, et qui forment un considérable ensemble que la patience la plus obstinée ne parviendrait plus à former.



PLAQUE D'IVOIRE. — FIGURES D'ORANTES
Art copte. — Ve-VIe siècle. — *(Collection Chalandon)*

* * *

La collection d'objets d'art de M. Chalandon est connue en partie, par quelques-uns de ses monuments les plus considérables, grâce à deux expositions rétrospectives qui les ont mis en lumière, une première fois à Lyon en 1887, la seconde fois au Petit Palais en 1900. Elle est de tout premier ordre, et il est tel de ses objets, d'une rareté tellement insigne, qu'il n'est pas un ouvrage d'archéologie qui ne doive le citer et l'interroger.



PLAQUE D'IVOIRE. — NATIVITÉ
Art byzantin. — VIe-VIIe siècle. — *(Collection Chalandon)*

Le monument le plus fameux, que nous nous sommes dispensés de reproduire ici, parce qu'il fut déjà fréquemment publié, est ce bel ange d'ivoire qu'on crut pouvoir rapprocher, à l'Exposition rétrospective de 1900, de l'admirable Vierge de la collection Paul Garnier, avec laquelle il composait une Annonciation, et qui, pour la noblesse du geste, la dignité de l'attitude et la grande allure du drapé, ne le cède en rien aux plus belles sculptures de notre statuaire monumentale du XIIIe siècle (1).



PYXIDE EN IVOIRE
Art latin ou copte. — Ve-VIe siècle
*(Collection Chalandon)*

Les deux séries qui ont particulièrement intéressé M. Chalandon, et dont il a poursuivi la suite avec

(1) Voir *l'Exposition rétrospective de 1900 au Petit Palais*, par G. Migeon. — Manzi, Joyant et Cie, Éditeurs.

obstination, sont les ivoires et l'orfèvrerie religieuse.

Les deux pièces les plus anciennes de la série des ivoires sont une pyxide et une petite plaque de coffret que je rapproche à dessein (p. 22).

La pyxide, qui n'existe qu'à l'état fragmentaire, fendue par la moitié, représentait une série de sujets successifs dont deux sont ici visibles : une Annonciation, avec cette particularité que la Vierge reçoit la nouvelle de l'ange assise sur un escabeau et tenant de la main gauche une quenouille qu'elle était occupée à filer, représentation très rare de ce thème iconographique, et une Entrée à Jérusalem avec les porteurs de palmes.

La plaque de coffret représente, dans des médaillons séparés par un entrelacs, deux figures d'orantes, les bras étendus et les mains ouvertes les paumes en dehors, coiffées d'un bonnet à la grecque. D'un côté se lit S. Marga (reta), de l'autre S... ANA ?

La classification généralement adoptée autoriserait à rattacher à l'art latin du v<sup>e</sup> ou vi<sup>e</sup> siècle la pyxide, et à l'art byzantin primitif de la même époque la plaque de coffret. Mais les recherches si intéressantes, poursuivies depuis plusieurs années par M. Strygowski, professeur à l'université de Gratz (Styrie), tendent à ramener à un centre commun les ivoires de ces époques, à en unifier



DÉPOSITION DE CROIX
Ivoire byzantin. — x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle
*(Collection Chalandon)*



LE CHRIST ET LES APOTRES
Ivoire allemand. — x<sup>e</sup> siècle
*(Collection Chalandon)*

l'origine et à les rattacher aux ateliers coptes, si florissants, de l'Égypte alexandrine. Dans tous les cas, il y a lieu de constater sur ces deux monuments deux influences bien distinctes : l'influence de l'art romain arrivé au dernier terme de sa décadence dans la pyxide, et l'influence de l'art byzantin, qui bégaie encore et qui n'a pas trouvé ses formules définitives, dans le fragment de coffret. Cette constatation n'est pas, d'ailleurs, faite pour m'éloigner de l'avis de M. Strygowski, ayant été amené moi-même, quand je me suis occupé de l'Histoire du Tissu décoré, à dégager ces deux influences directes et manifestes dans les tissus coptes de la Basse-Égypte.

Deux ivoires d'art byzantin, d'âges très différents, nous permettent de constater le chemin parcouru dans un intervalle de quatre ou cinq siècles. Une grande plaque, qui fit jadis partie d'un coffret, nous offre une représentation intéressante de la Nativité : la Vierge est étendue et endormie sur une sorte de lit ou plutôt de siège très incliné, saint Joseph, assis sur un escabeau, veille à son chevet ; à ses pieds est assise une femme qui sommeille, le menton dans sa main, et qui doit être une sage-femme, représentation très rare dans les Nativités de cette époque et que, dans une étude si intéressante, parue dans la *Gazette des Beaux-*

*Arts* il y a quelques mois, M. Émile Mâle constatait dans l'iconographie de nos XIVe et XVe siècles français. D'autres détails intéressants sont à noter dans la plaque d'ivoire qui nous occupe : l'Enfant Jésus est endormi, non pas sur les genoux de sa Mère, ni dans un berceau auprès d'elle, mais au-dessus d'un four à cuire le pain, à l'orifice duquel apparaissent deux colombes, et le bœuf, en levant le museau, vient lécher la tête de l'Enfant. Enfin, derrière saint Joseph



SAINT JEAN. — IVOIRE. — France, XIVe siècle
*(Collection Chalandon)*



THIERRY BOUTS (attribué à). — MADONE, XVe siècle
*(Collection Chalandon)*

s'étagent des édicules hexagonaux et circulaires à coupoles, très caractéristiques, de l'architecture byzantine. En dehors de ces détails, d'une naïveté et d'un sentiment très touchants, l'art de cet ivoire est grossier, les personnages sont mal bâtis, la composition mal agencée ; mais tout y est significatif de l'art byzantin encore tout pénétré des formules romaines, et n'ayant pu prendre encore son libre essor. Nous sommes certainement alors à une époque antérieure au VIIIe siècle, date à laquelle la querelle des Iconoclastes imprima à l'art byzantin des directions nouvelles.

Avec la belle plaque provenant de la collection Spitzer, représentant la Descente de Croix sous un édicule finement ajouré (p. 23), que nous voici loin des maladresses et de la lourdeur de la plaque précédente ! Ici, tout s'ennoblit, s'élève en beauté plastique comme en beauté expressive. Le saint Joseph d'Arimathie se dresse pour recevoir le corps du Christ dans un mouvement d'élan et d'amour, pendant que

la Vierge, drapée dans ses longs vêtements et la main recouverte de son voile, tient pressée la main pendante du Sauveur. Avec quelle justesse de mouvement et quelle précision de modelé ce jeune homme à demi courbé, le marteau levé, cherche à arracher les clous qui ont percé les pieds du Christ! Comme la science du drapé, devenue véritablement sculpturale, faisant décrire aux plis des vêtements des mouvements souples et harmonieux, nous amène très près de ce qui va faire la gloire de nos ouvriers gothiques! Nous sommes là, à n'en pas douter, à la belle époque de l'art byzantin arrivé à la pleine maturité de ses moyens d'expression, le xe ou le xie siècle.


MEMLING. — SAINTE CATHERINE
*(Collection Chalandon)*

Une plaque représentant le Christ debout, tenant un livre de la main gauche et bénissant de la main droite, entouré des figures en bustes des douze apôtres, exécutés en très fort relief et détachant leurs têtes presque en ronde bosse du fond de la plaque (p. 23), me semble pouvoir être utilement rapprochée d'un ivoire à date certaine, qui nous fournira en même temps une communauté d'origine. C'est la belle plaque conservée dans la collection du marquis Trivulzio, à Milan, où sont représentés le roi Othon et sa famille aux pieds du Christ, où se retrouvent exactement ces profils durs et brutaux, ces barbes en pointe, ces cheveux coupés en rond autour des têtes et formant comme une sorte de calotte, tous caractères très frappants dans ces figures des apôtres de la plaque de la collection Chalandon. Nous pouvons donc, sans hésitation, l'attribuer à l'art allemand, à l'époque des Othon, c'est-à-dire au xe siècle.

Il nous reste enfin à citer un dernier ivoire, bien français, de notre xive siècle. C'est une délicieuse figure de saint Jean, debout et souriante, dont le bras droit retient le manteau relevé et décrivant ainsi la plus harmonieuse des courbes. Les cheveux sont légèrement enroulés autour de la tête et sur le front, et la figure est appuyée sur la main gauche levée (p. 24). Cette statuette, si élégante et si fine, se trouvait anciennement dans la collection de M. Desmottes, avec une figure de Vierge qui a été acquise par Mademoiselle Marguerite Hache.

* * *

La série de monuments d'orfèvrerie religieuse et d'émaillerie de M. Chalandon ne le cède nullement en intérêt aux ivoires que nous venons d'analyser.

Nous y trouverons, éminemment représentées, les deux grandes écoles d'émaillerie qui ont illustré le moyen âge, l'École rhénane et l'École limousine.

D'un grand autel portatif, dont elles décoraient la base, proviennent certainement ces six plaques cintrées représentant des prophètes assis sur des sièges bas, les pieds posés


GRISAILLE. — REVERS DU VOLET DE SAINTE CATHERINE
*(Collection Chalandon)*

sur un tabouret, Moïse seul tenant les tables de la Loi, les cinq autres tenant, déroulés devant eux, des phylactères portant leurs noms (p. 17). Les types rudes et sauvages, les barbes hirsutes, les grands yeux dilatés, tout cela, ainsi que la tonalité des émaux, ne permet pas de chercher d'autre origine que les bords du Rhin, dans la région colonaise.



SASSETTA (attribué au). — LÉGENDE DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE
Art siennois. — 1re moitié du XVe siècle
*(Collection Chalandon)*

De même origine et du XIIe siècle également, sont deux petites plaques d'autels portatifs d'une extrême rareté, et dont l'une offre un dessin d'un caractère admirable (p. 19). Le sujet qui s'y trouve représenté est celui du Serpent d'airain, dont la forme symbolique se tord sur une colonne au centre de la composition. D'un côté se tient Moïse debout, déroulant un phylactère sur lequel se lit : *Moïses misterium crucis serpens;* de l'autre côté, deux personnages, vêtus de costumes verts rehaussés de jaune, dont les beaux émaux, puissants de ton, se détachent sur le fond réservé. Leur attitude et leurs mouvements, tout à fait exempts de raideur, sont d'un art distingué arrivé à ses moyens absolus d'expression.

L'autre plaque représente le Sacrifice d'Abraham, dont l'ange vient arrêter le bras au moment où il s'apprêtait à frapper le jeune Isaac. Cette plaque, qui faisait partie de la collection Spitzer, est un parfait spécimen de l'émaillerie rhénane à l'époque romane.

Un très beau et très rare monument d'émaillerie champlevée est ce reliquaire polylobé dans lequel quatre anges, représentant les Vertus théologales, alternant avec des lobes de pierres cabochons enchâssés, encadrent un grand médaillon ovale où la Vierge assise, couronnée et portant le sceptre, tient sur son bras gauche l'Enfant portant en ses mains le Globe (p. 19). Le caractère des figures, et surtout la coloration des émaux, apparentent ce très beau reliquaire aux monuments très connus qui virent le jour dans la vallée de la Meuse et régions voisines, où de grandes abbayes, telles que celles de Stavelot, entretinrent des ateliers dont l'activité fut extrêmement grande à la fin du XIIe et du XIIIe siècle.

M. von Falke, dans le beau livre qu'il a consacré l'an dernier à l'Histoire de l'émaillerie rhénane, a clairement délimité le champ d'action de ces divers ateliers, et la part considérable qu'avaient prise au développement de cet art les ateliers de la Meuse. Ce reliquaire, qui est une pièce capitale et fit jadis partie de la collection de la comtesse de Robiano, fut acquis par M. Chalandon à la vente Ducatel.

L'objet d'orfèvrerie de la rareté la plus exceptionnelle de la collection (on pourrait dire unique) est un cadre reliquaire en cuivre doré du XIIIe siècle, d'un intérêt archéologique incontestable. Il fut publié déjà par Giraud (*Album de l'Exposition rétrospective de Lyon, 1877*, pl. XIV), et par le comte Riant (*Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, tome XL). C'est un cadre de 42 centimètres sur 30, présentant au centre une croix creuse à double traverse, ornée de filigranes et de pierres, destinée à contenir un fragment de la vraie croix (p. 17). Tout autour sont disposés, six à six sur cinq rangs, trente loculi à reliques encadrés de losanges à inscriptions gravées en creux, destinés tous à des reliques d'Orient : vêtements, cheveux de la Vierge, bois de lance du Christ, reliques des saints. Au bord rectangulaire du cadre court une longue inscription (dont la lecture a été donnée par M. Riant dans son Mémoire), sorte de récit anecdotique dans le goût des moralistes de l'époque gothique, racontant l'odyssée d'un prêtre ayant volé un morceau de la vraie croix, le rapportant en Europe, étant atteint de la peste à bord du voilier, voyant en apparition la Vierge lui promettant guérison s'il restitue son larcin, mourant après en avoir seulement versé le prix aux Templiers ; son corps est jeté à la mer, et ses compagnons rapportent à Brindes,



SASSETTA (attribué au). — LÉGENDE DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE
Art siennois. — 1re moitié du XVe siècle
*(Collection Chalandon)*

où ils débarquent, la vraie croix, trouvée auprès de lui.

Il s'agit sans doute ici d'une relique rapportée à la suite de la 4ᵉ croisade (l'inscription *in fine* donne la date de février 1214) et montée dans un reliquaire en Italie (Brindes est indiquée dans l'inscription) ou en Allemagne (où il demeura, à la cathédrale de Cologne, jusqu'à son entrée chez M. Chalandon).

Les travaux de nos ateliers limousins, qui rivalisèrent quand ils ne les dépassèrent pas avec ceux d'outre-Rhin, aux XIIIᵉ et XIVᵉ siècles, ne sont pas moins bien représentés que ces derniers dans la collection Chalandon. La grande croix du XIIIᵉ siècle, où le Christ est représenté en réserve gravée, la tête seule étant en relief, rapportée sur un fond d'émail des deux bleus, bleu foncé et bleu turquoise, est une pièce merveilleuse par la puissance et la grandeur (p. 18). Je ne crois pas qu'il soit possible de trouver plus beau comme réussite d'émail.

Peut-être un peu moins ancienne est une plus petite croix à doubles bras, dont le revers surtout est tout à fait excellent, le Christ bénissant étant représenté dans le médaillon supérieur et l'Agneau portant la croix dans le médaillon central (p. 20). La tige et les deux bras étant occupés par de petits médaillons avec des bustes d'anges ailés gravés en réserve, les têtes rapportées.

Une grande plaque de l'ancienne collection Tollin, provenant d'une châsse, d'une grande beauté de couleur, nous offre une disposition assez curieuse, la composition étant divisée en deux compositions indépendantes : à gauche, la Crucifixion, entre la Vierge et saint Jean ; à droite, le sujet si fréquent dans les émaux de Limoges, le martyre de Thomas Becket, sa décollation devant l'autel, les personnages étant réservés et gravés sur un fond d'un admirable bleu foncé semé de petits disques jaunes.

Parmi les beaux objets sortis des ateliers de Limoges, la collection Chalandon peut encore montrer deux très beaux gémellions, bassins à recevoir l'eau versée des aiguières, où les sujets se détachent en réserve sur de beaux fonds émaillés, et toute une très curieuse collection de mors de chapes du XIVᵉ siècle, sur lesquels se voient l'Annonciation, la Crucifixion, la Vierge, la Vierge et deux anges portant des cierges, la Vierge accostée de deux évêques, et trois figures d'apôtres en relief sur un fond émaillé. Puis une très belle crosse, dont le crosseron enveloppe dans sa volute une très intéressante représentation de la lapidation de saint Étienne, sujet très rare dans les crosses émaillées, dont les sujets sont généralement peu variés.

Enfin la charmante colombe émaillée, sur son plateau de cuivre doré, destinée à la réserve eucharistique, est un objet qui est devenu d'une extrême rareté (p. 20). Nous avons publié celle de la collection Martin Le Roy, qui était destinée à être suspendue, et nous pouvons citer deux pièces analogues conser-



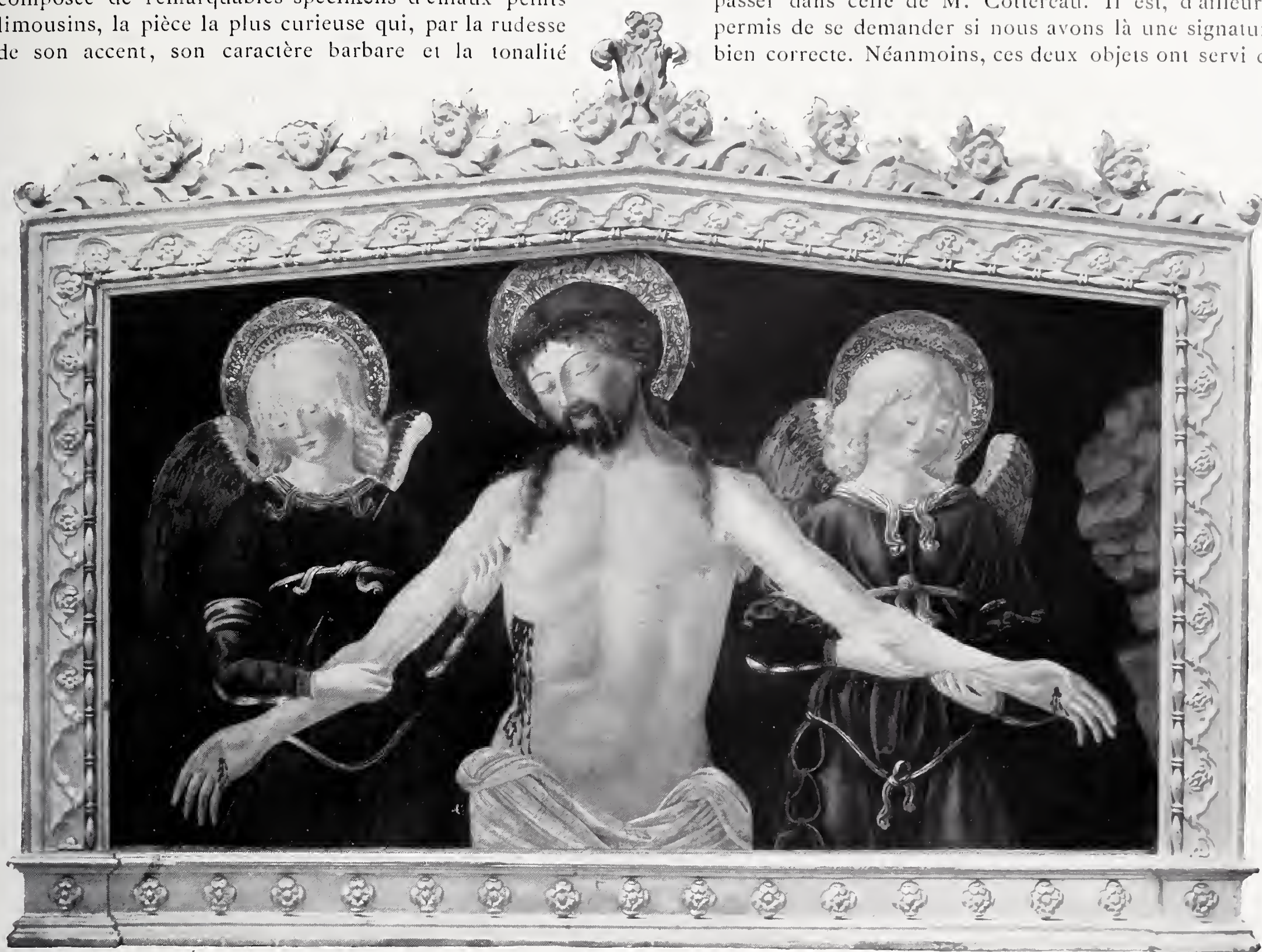
UNE VERTU THÉOLOGALE
Art florentin. — Milieu du XVᵉ siècle
*(Collection Chalandon)*

vées dans la collection Chandon de Briailles et dans une collection anglaise, celle de M. Taylor, qui voulut bien la prêter à l'Exposition rétrospective de 1900. Une seule de ces colombes eucharistiques a conservé sa primitive destination, suspendue toujours à son ancienne place, au-dessus de l'autel de la petite église de Laguenne, dans la Corrèze.

* * *

Nous nous sommes contenté de choisir, dans une vitrine composée de remarquables spécimens d'émaux peints limousins, la pièce la plus curieuse qui, par la rudesse de son accent, son caractère barbare et la tonalité sourde de ses colorations, laisse un souvenir durable. C'est une plaque de cet artiste mystérieux qui signait Monvaerni des émaux dont les sujets étaient généralement inspirés par des estampes allemandes (p. 21).

Son identité relative (car on ignore tout de sa personne et de sa vie) a pu être établie par la lecture de la signature *Monvaer* sur un émail de la collection Dzialinska, et de la signature *Monvaerni* sur un très important triptyque, qui fit partie de la célèbre collection d'Ernest Odiot avant de passer dans celle de M. Cottereau. Il est, d'ailleurs, permis de se demander si nous avons là une signature bien correcte. Néanmoins, ces deux objets ont servi de centres à un groupement de tous les émaux analogues, qui forment ainsi un groupe bien défini, sur lequel on est bien d'accord aujourd'hui.



LE CHRIST SOUTENU PAR LES ANGES
Art ombrien. — Milieu du xv[e] siècle
*(Collection Chalandon)*

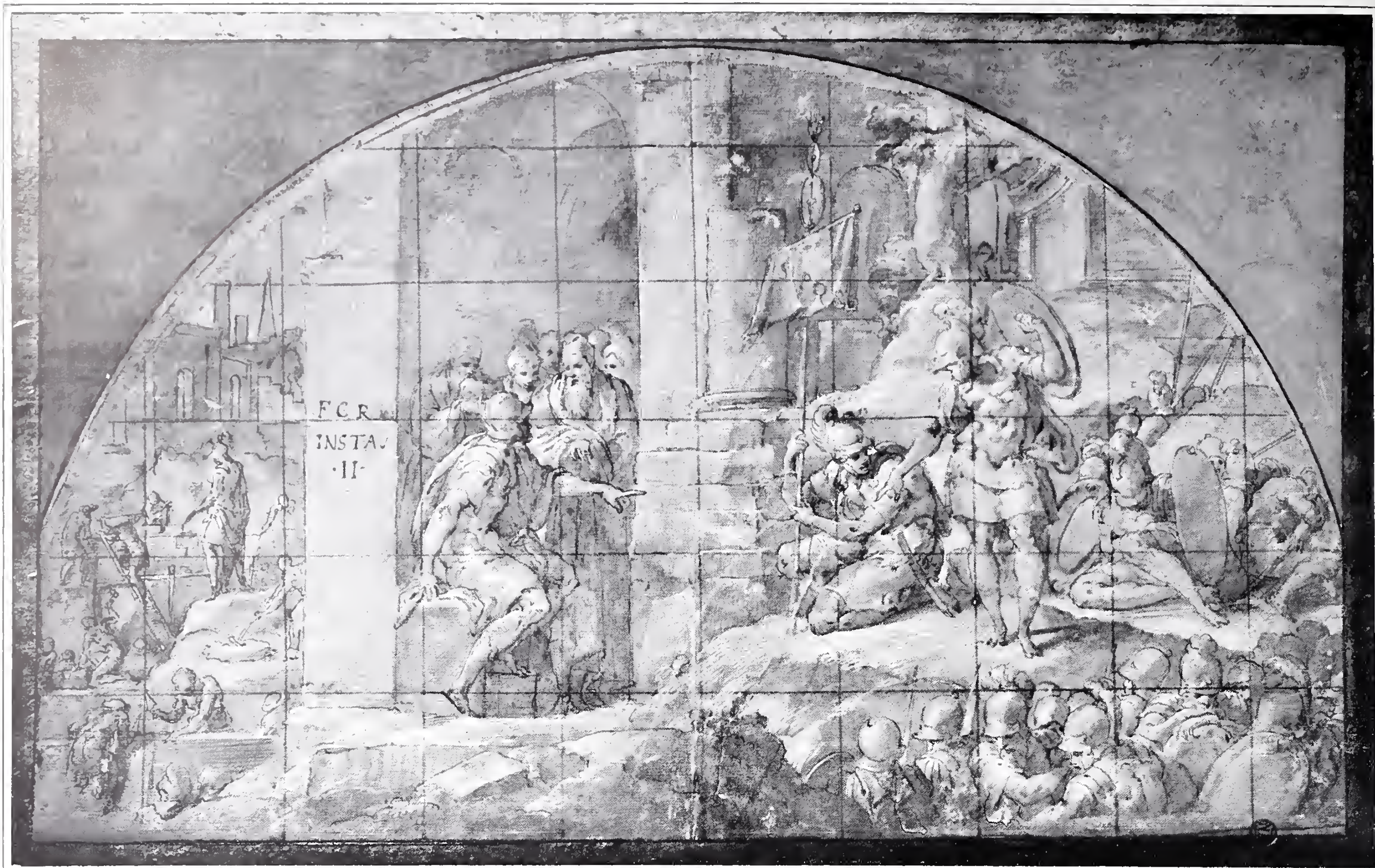
Ce n'est pas que ces œuvres soient très habiles, ni d'un beau style. Les ateliers limousins auront, un demi-siècle plus tard, de plus belles réussites avec les familles des Pénicaud et des Limosin. Mais si, malgré leur dessin maladroit et rude et la pénible application de leur facture, ces émaux sont si fort recherchés de nos jours et sont les objets de si folles enchères, cela s'explique par l'intérêt archéologique qui s'attache à eux et l'étape qu'ils marquent dans l'histoire de l'émaillerie peinte dans notre pays.

La plaque qui nous occupe est une Mise au tombeau où tous les personnages, d'une iconographie courante, réunis autour du Christ, présentent, dans leurs vêtements, ces harmonies un peu tristes de bleus pâlis et de violets mauves, et ces bordures de perles d'émail en relief, si caractéristiques de la manière de l'artiste.

* * *

La collection de M. Georges Chalandon est une des dernières collections de Paris auxquelles doit être épargnée la frivolité des banales visites; elle garde la dignité d'un beau sanctuaire d'étude.

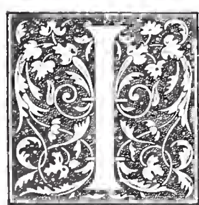
GASTON MIGEON.



ÉPISODE MILITAIRE, PAR NICOLO
Dessin. — *Musée du Louvre*

# Les Origines de la Peinture française [1]

IVe PARTIE. — SUITE DE L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU JUSQU'A LA MORT DE NICOLO



Il faut maintenant définir l'école de Fontainebleau. C'est un mot dont tout le monde se sert, et dont le sens n'a pourtant pas reçu pour le public tout l'éclaircissement qu'il faudrait.

On la fait commencer dès le début de l'entreprise, avec le Rosso et le Primatice. Quelques auteurs y joignent Cellini, sans songer que des artistes d'origine si diverse et qui venaient en France tout formés, ne peuvent être réputés partie d'une même école, si l'on entend sous ce nom une ressemblance de style. De fait, la différence entre ces maîtres est très grande. École si l'on veut, à condition de ne signifier rien de plus qu'un atelier où se mêlaient leurs travaux. De ce mélange devait naître, il est vrai, un style dont les traits uniformes justifient l'usage du nom d'école; mais ce ne fut que plus tard, et par l'effet d'une seconde génération, en qui se confondirent les divers enseignements des maîtres. C'étaient principalement le Primatice et le Rosso; pourtant il n'y faut pas omettre l'influence de l'école romaine, transmise par Lucas Penni, et surtout par cette grande quantité de tapisseries de Jules Romain, que François Ier commandait.

(1) Voir *les Arts*, nos 37, p. 17, 39, p. 19 et 40, p. 18.

L'école de Fontainebleau, entendue dans ce sens, ne commence qu'avec Henri II (monté sur le trône en 1547). L'action du Primatice, toujours vivant, et dont l'œuvre ne cessait de s'augmenter, y domine naturellement dans la peinture.

Il poursuivait alors dans Fontainebleau l'immense travail de la galerie d'Ulysse, et bientôt mit la première main à cette célèbre salle de Bal de Henri II, nommée maintenant *galerie*, on ne sait pourquoi, que tous les visiteurs du palais connaissent pour le plus important morceau de cette époque.

En elle s'achevait magnifiquement la distribution de la demeure royale, et se couronnait la carrière du maître. Quoiqu'on ait pu reprocher à cette décoration une surabondance de figures et l'indigence extrême d'ornements de relief, il faut avouer que ce reproche ne touche pas les tableaux mêmes. Il est vrai seulement que ces tableaux, repeints en grande partie sur d'informes estampes, ne méritent plus aujourd'hui qu'on en parle. Tout le prix de cet ouvrage se renferme dans les dessins originaux, conservés en partie dans les collections. Neuf grandes compositions peintes au long des murailles, et cinquante-quatre petites dans les embrasures des fenêtres et aux côtés de la cheminée, y forment un ensemble à quelque égard unique. L'étendue des surfaces peintes en fait un des premiers monuments de ce genre. Rien de pareil ne s'était vu et ne devait se voir de longtemps

en France. Ce qu'on exécuta sous le règne de Louis XIV ne l'a qu'à peine dépassé. Voici le sujet des grandes compositions : un Festin de Bacchus et d'Ariane, Apollon sur le Parnasse, une Danse de Déesses, la Discorde aux Noces de Thétis et de Pélée, Philémon et Baucis, Phaéton suppliant le Soleil, Vulcain forgeant les traits de l'Amour, Cérès et la Moisson, enfin un Concert au-dessus de la tribune des musiciens. Les petits sujets offraient une variété de divinités de l'Olympe, de nymphes de fontaine, de héros et de figures allégoriques ingénieusement inventées, et dessinées d'après nature avec un art et dans un goût parfait.

Tels sont les ouvrages d'importance que le nouveau règne vit éclore de l'invention toujours féconde du maître. Cette importance ne doit pas dissimuler une légère éclipse de la peinture dans les commandes royales d'alors. La cause en fut au moindre goût que le nouveau roi eut pour Fontainebleau. Quoiqu'il n'eût pas entièrement abandonné ce château, Henri II ne laissait pas de porter ailleurs ses préférences, chez Diane de Poitiers, à Anet, que cette maîtresse royale faisait alors construire. Le célèbre Philibert Delorme, chargé d'en diriger le tout, appliquait dans ce château un genre de décoration différent de ce qui s'était pratiqué jusque-là. Des boiseries aux murailles et des cheminées de marbre ne laissaient plus de place aux stucateurs, et réduisaient presque à rien celle des peintres.



APOLLON SUR LE PARNASSE, PAR LE PRIMATICE
Dessin original pour la Salle de bal (repeinte) à Fontainebleau
*Musée Britannique (Londres)*

Le Roi avait nommé Delorme son directeur des Bâtiments, de sorte que ce style tendit à s'imposer partout. Cette importance rivale d'un architecte eût peut-être extrêmement gêné l'influence grandissante du peintre, si la faveur des Guises, dont le crédit et les richesses jetaient déjà tout leur éclat, ne l'eût sauvé de cet amoindrissement.

Ils lui donnèrent d'abord (1550) à diriger l'entreprise du tombeau du duc Claude, leur père, à Joinville, premier ouvrage de marbre dont il eût pris le soin, puis (1552) celle du château de Meudon, nommé la Grotte, que l'archevêque de Reims, depuis cardinal de Lorraine, commençait. Il est certain que ce château fut une des choses les plus magnifiques du temps. Cependant le détail nous en manque. Il faut se contenter de savoir qu'une grotte au rez-de-chaussée contenait des émaux, des arabesques de stuc, des mosaïques, et qu'une chambre au-dessus était peinte à la voûte, dans de nombreux caissons compartis, de raccourcis exquis et admirables.



ANGE TENANT LA CROIX, PAR NICOLO
Dessin original pour les émaux dits de la Sainte-Chapelle au Musée du Louvre
*Collection de M. Valton*



ANGE TENANT LA COURONNE D'ÉPINES, PAR NICOLO
Dessin original pour les émaux dits de la Sainte-Chapelle au Musée du Louvre
*Collection de M. Valton*

Ces travaux continuaient de soutenir glorieusement la carrière du Primatice. Autre chose en marque la constance. C'est le recrutement qui continuait de se faire autour de lui d'artistes italiens pour la cour de France. Moins nombreux qu'au temps où l'atelier de Fontainebleau, entassant chambres sur galeries, commençait et poussait vingt ouvrages à la fois, ces nouveaux venus l'emportent certainement par l'importance. Ce sont Salviati Florentin, le Vénitien Paris Bordone, Ruggeri, qu'on appela Roger de Rogery, de Bologne.

Le premier ne resta que deux ans en France. Le cardinal de Lorraine l'employa et lui fit peindre son château de Dampierre, près Chevreuse. Ces ouvrages ont péri, et tout ce qu'on possède d'attestations de son passage ne consiste qu'en deux tableaux : une Incrédulité de saint Thomas, recueillie au Louvre et qu'il peignit à Lyon, une Descente de croix, faite pour les Célestins, et qu'on peut voir aujourd'hui à Paris, dans l'église Sainte-Marguerite.

Paris Bordone parut vers le même temps. Il avait peint aussi pour les Guises. Enfin Roger de Rogery s'établit peu avant 1557 dans notre pays, qu'il ne devait plus quitter. Il servit d'abord d'aide aux entreprises du Primatice. C'est vers ce temps-là qu'on peut croire que celui-ci avait entièrement abandonné l'exécution de la fresque, et n'en donnait plus que les dessins. Plus que jamais sa grande fortune devait l'engager dans une pratique de l'art où des auxiliaires plus habiles étaient requis pour le suppléer.

Ce rôle fut tenu principalement par un homme dont le nom demeure dans toutes les mémoires, à l'égal du Primatice lui-même et du Rosso, c'est Nicolas dell' Abbate, dit Nicolo.

Il vint en France en 1552, la cinquième année du règne de Henri II. Il était de Modène, et sans doute apportait de cette ville quelque imitation du Corrège, auquel le Primatice lui-même dut une si grande partie de ses talents. Cela peut-être fit qu'il montra tout de suite une parfaite docilité aux enseignements de ce dernier.

On l'en a regardé comme l'auxiliaire unique et universel, et il est vrai que telle fut la collaboration d'où sont sorties quelques-unes des plus célèbres peintures de Fontainebleau. Mais il faut remarquer premièrement que de la part du Primatice cette pratique n'était pas nouvelle, que déjà sous le précédent règne il se faisait aider pour la fresque, et



ANGE TENANT LES CLOUS, PAR NICOLO
Dessin original pour les émaux dits de la Sainte-Chapelle au Musée du Louvre
*Collection de M. Valton*



ANGE TENANT LA COLONNE DE LA FLAGELLATION, PAR NICOLO
Dessin original pour les émaux dits de la Sainte-Chapelle au Musée eu Louvre
*Collection de M. Valton*

que tout ce que Nicolo eut de plus que ces premiers auxiliaires est une confiance plus entière du maitre, fondée sur l'excellence de ses talents. N'omettons pas en second lieu que tout ce qu'on a mentionné d'ouvrages au précédent chapitre, et qui fait le plus gros de l'œuvre du Primatice, échappe par sa date à la collaboration de Nicolo. C'est diminuer notablement celle-ci, et rendre évident que la carrière du disciple n'a pu se résumer, comme on aime à le dire, dans ce rôle d'interprète et d'artiste en second. Nul doute qu'il y ait eu de Nicolo des œuvres originales en grand nombre. La quantité de dessins qui subsiste de sa main en est une preuve suffisante, à défaut de témoignages écrits, qui manquent presque entièrement.

On le mit d'abord à la galerie d'Ulysse, dont Vasari assure qu'il exécuta toute l'histoire sur les murailles, puis à la salle de Bal. Quant à celle-ci, on a la preuve qu'il y prit un peu plus qu'une part d'exécution. Le Primatice ne faisait que les études et point de dessin arrêté, des petits sujets des embrasures; tout l'accessoire mythologique y était ajouté sur la fresque, et de l'invention de Nicolo.

C'est vers le même temps que sur ses propres dessins, ce dernier dut peindre la chapelle du château de Fleury-en-Bière, près Fontainebleau. Je ne lui attribue cet ouvrage que sur la considération du style, malgré la lettre d'estampes postérieures qui le donnent au Primatice. Depuis longtemps l'Enlèvement de Proserpine de la collection d'Orléans, maintenant à Stafford-House de Londres, est regardée comme l'œuvre de Nicolo. Il faut y joindre, sur le même indice du style, une Continence de Scipion au Louvre, et Achille chez les filles de Lycomède, à Wilton-House en Angleterre. A côté de ces pièces subsistantes se placent quelques ouvrages perdus : le tableau peint par lui sur la cheminée de la chambre du Roi au pavillon des Poêles, et quatre grands paysages dans la chambre du Trésor, dite cabinet des Bagues, au second étage du pavillon de Saint-Louis.

Dans tout ce qui reste de ces œuvres, on trouve une grande facilité de main, une composition consommée, un beau choix de formes et d'attitudes, l'exécution brillante et vivement touchée, avec ces décolorations dans les lumières que l'Italie pratiquait depuis un demi-siècle et qui fait un des traits notables de l'école. Il faut ajouter chez Nicolo un talent pour le paysage, qu'il tirait, comme tout le monde alors, de

l'imitation des Vénitiens. Toutes ces qualités cependant ne l'élèvent pas au niveau du Primatice et du Rosso. Son invention est moins rare que la leur, et son dessin manque des vertus précieuses que communique l'étude assidue de la nature. Au reste, tout ce qui convient à de grandes entreprises décoratives et à des applications industrielles, se rencontre chez Nicolo. Personne comme lui ne mérite dans l'école le nom de vulgarisateur. Par lui peut-être plus encore que par leur prestige original, les inventions et le style du Primatice s'emparèrent de toute la France; de lui, de son style particulier vint surtout l'unification dans les produits de l'école de Fontainebleau.

En voici quelques traits du côté de l'industrie. La tapisserie de Cybèle, aux Gobelins, eut ses poncifs tracés par Nicolo. Un dessin de tapisserie pareillement, représentant Mercure, au Louvre, est certainement de sa façon. La Mort de Joab, aux Gobelins, montre son influence évidente. Quant aux émaux, il a fourni le dessin des célèbres pièces de la Sainte-Chapelle, exposées dans la galerie d'Apollon, qui datent des premiers temps de son séjour en France.



*Photo Braun, Clément et Cie.*

LE PÈRE ÉTERNEL ANNONÇANT LA NAISSANCE DU SAUVEUR, PAR LE PRIMATICE
Dessin original pour la voûte de la chapelle de Guise (détruite) à Paris
*Musée du Louvre*

Il est certain que cette espèce d'ouvrages est plus capable encore que les tableaux de transformer le goût public. Ajoutons les décorations de fête, les figurations, les mascarades auxquelles prend part le Primatice lui-même.

Au lendemain de la mort de Henri II, on voit que celui-ci dessina pour Chenonceaux les costumes et l'architecture des *triomphes* ou entrée solennelle de Catherine et du jeune roi. A une époque qu'on ne peut déterminer, se placent pour une fête du même genre, des dessins de sa main qu'on conserve à Stockholm. Disciple du Primatice en ceci comme dans le reste, Nicolo allait bientôt donner ceux de l'entrée de Charles IX et d'Élisabeth sa femme à Paris, gravés au recueil imprimé de cette solennité.

Il faut dire maintenant quelles imitations tant d'exemples de divers genres suscitaient parmi les Français.

Dès les dernières années du règne de François Ier, on voit les comptes désigner nommément plusieurs des besognes que les peintres de notre nation exécutaient sous le Primatice. D'autres s'emploient aux tapisseries. Badouin, déjà nommé au chapitre précédent, Carmoy, Musnier, Rochetel, sont les

noms qu'il convient de retenir. Hors de Fontainebleau d'autres se font connaître.

C'est premièrement Geoffroy Dumoûtier de Rouen, souche d'une famille célèbre de peintres, et dont plusieurs eaux-fortes font connaître les talents. La dernière est datée de 1547. Un dessin tracé pour un vitrail, au Louvre, est la seule



LA CONTINENCE DE SCIPION, PAR NICOLO

*Musée du Louvre*

pièce de cette espèce qu'on ait de lui. Il a beaucoup de feu et d'adresse, mais peu de science. Son modèle principal est le Rosso.

Jean Cousin, qu'on croit avoir fleuri principalement sous Henri II, ne saurait conserver aux yeux de l'historien, le premier rang que d'anciens biographes lui ont assigné dans la Renaissance française. On ne le trouve pourvu d'aucun poste de choix; nul protecteur de marque ne le fait travailler. Ce qu'on a de lui n'est que quelques estampes et le tableau du Jugement dernier du Louvre. Il a fait aussi un livre de perspective. La seule tradition lui attribue des vitraux. Il était né à Sens, et mourut, à ce qu'on croit, fort âgé, en 1596. Son style est emprunté du Primatice surtout.

Enfin Antoine Caron de Beauvais, quoique de petit mérite, ne peut s'omettre. Il travaillait à Fontainebleau aux environs de 1550. La part qu'il prit au recueil des dessins de l'Histoire d'Artémise a fait sa renommée. Ce recueil parut en 1562. Plusieurs mains y ont travaillé, toutes de pareille médiocrité.

C'était le niveau commun de l'école en dehors des maîtres directeurs, confirmé par la foule des ouvrages anonymes. Plusieurs cheminées peintes au château d'Écouen, à Oyron la galerie de l'Énéide, quelques tableaux dans les églises de Troyes et aux environs de Sens, en sont de suffisants exemples, aussi bien que la Diane chasseresse du Louvre. Ajoutons l'Actéon de Rouen, en dépit d'un tour agréable et des souvenirs de l'école vénitienne qui en relèvent l'aspect d'une manière imprévue. Une seule exception doit être faite à ce jugement peu favorable: c'est la célèbre chambre des Arts du château d'Ancy-le-Franc en Bourgogne.

J'ai cru cette chambre l'œuvre du Primatice. Le témoignage d'un dessin conservé et la comparaison des tableaux depuis reconnus de ce dernier, obligent de le donner à quelque autre, que je ne crois pas être Nicolo. Cet anonyme, dont quelques dessins pour d'autres décorations subsistent, mérite, un peu au-dessous de ce dernier, un rang distingué dans cette histoire. On ne peut deviner s'il fut Italien ou Français. Son œuvre peint consiste en huit ovales couchés, environnés d'arabesques refaites, qui représentent les Sept Arts libéraux, et les Muses dans le huitième. L'exécution en est très bonne; la fresque bien conservée est fraîche et délicieuse.

Ainsi les nouveautés introduites par la cour se faisaient agréer partout. Elles s'étendirent jusqu'à la miniature, propre domaine de nos écoles primitives. J'ai remarqué en son temps la soudaine décadence de cet art. L'introduction des livres imprimés devait en précipiter la chute. Cependant l'usage se maintenait chez les grands de faire peindre, outre des livres d'Heures, quelques manuscrits d'ordre profane, de sorte que cette branche de l'art mérite encore une mention. On assure communément qu'elle a pâti de l'italianisme. Rien n'est moins justifié que cela. Au contraire, une critique attentive reconnaît dans les Heures de Henri II, dans celles de Dinteville, au Cabinet des Manuscrits, dans celles du connétable de Montmorency à Chantilly, autant d'ouvrages beaucoup meilleurs que ce qui parut depuis Fouquet et fut exécuté même pour la reine Anne. Il convient d'ajouter les gouaches rehaussées, les dessins lavés sur parchemin, nombre de pièces même à la plume seule, qui dans cette époque avancée de nos arts, renouvellent le souvenir des anciens manuscrits « historiés d'encre » de Charles V.

En ce genre brille Étienne Delaune, universellement fameux pour le mérite de ses petites estampes. Agé de quarante ans quand Henri II mourut, il dut fournir vers ce temps-là le premier éclat d'une carrière dont ses gravures ne datent que les dernières années. Il est à croire que le manuscrit des Troades, gardé à Chantilly, est illustré de sa main. Les grisailles incontestées abondent. Elles sont parfaites d'invention et de style, et d'une exécution qui enchante. Seul parmi les Français d'alors, Delaune mérite le nom d'un grand maître. Une fois de plus, la dernière il est vrai, il faut que l'historien de l'art français réserve ce nom à l'auteur d'aussi petits ouvrages.

Depuis la mort de Henri II, survenue en 1559, l'activité du Primatice, déjà ralentie dans le domaine de la peinture, semble s'y effacer tout à fait. Son dernier grand ouvrage en ce genre doit être placé sur cette limite. C'est la chapelle de l'hôtel de Guise, depuis de Soubise, à Paris. Elle a subsisté jusqu'au début du siècle écoulé, et on peut encore l'étudier dans quelques dessins et copies que les descriptions anciennes ont permis de reconnaître. Elle comportait un ensemble où la voûte, le dessus d'autel et les frises formaient une seule composition. Le cortège varié des rois mages dans celles-ci s'avançait vers la crèche du Sauveur, sous une gloire d'anges et quelques apparitions célestes, que la figure du Père Éternel dominait.

Depuis lors on ne connaît aucune peinture du maître, que deux tableaux à fresque dans la chambre de Madame d'Étampes à Fontainebleau, exécutés dix ans plus tard à la place de deux fenêtres murées à cette époque. L'un représente Alexandre entretenant une femme nue, l'autre ce héros faisant serrer les ouvrages d'Homère.

Cette abstention définitive s'explique par des raisons diverses, où le soin que donnait au Primatice sa nouvelle charge de directeur des Bâtiments du roi, tient la principale place. Il l'eut en remplacement de Delorme, dans les premiers jours du nouveau règne. Peu après, la reine mère Catherine de Médicis, devenue toute-puissante sous des princes enfants, y ajouta la direction de ses bâtiments particuliers. Une autre diversion de son activité fut la sépulture de Henri II, et des monuments de bronze et de marbre exécutés dans l'atelier de Nesle, pour contenir le cœur des feux rois. Dans ce nouvel emploi de ces talents, le Primatice ne laisse pas de soutenir avec plus de résultat que jamais, l'influence de son école.

En 1561, Nicolo le remplace tout à fait aux peintures de la galerie d'Ulysse, dont une grande partie d'ornement restait à faire. On peut croire que Roger de Rogery entreprit alors dans une des salles hautes du pavillon des Poêles la suite détruite de l'Histoire d'Hercule. A l'étage au-dessous, Catherine augmente les appartements commencés par son mari. Elle bâtit dans le jardin la Laiterie ou Mi-voie. Des peintres de peu de renom, Mazery, Renout dit Fondet, travaillent à ces divers ouvrages, les derniers qu'on ait vus avant que la Saint-Barthélemy (1572), en portant à son comble le trouble des guerres civiles, eut achevé de noyer l'autorité royale.

Charles IX n'y devait survivre que deux ans. Peu avant cette fin de règne s'achève la carrière du Primatice et celle de Nicolo. On a vu les effets de celles-ci pour la France; il convient d'ajouter maintenant ce que l'Europe en recueillit.

Vasari conte qu'après la mort du Rosso, on vit paraître en Italie un grand nombre de gravures de l'école de Fontainebleau. C'était comme un retour que cette école rendait

à la nation dont on la vit sortir. Cependant tout porte à croire que l'influence qu'elles eurent ne dépassa pas le domaine de l'ornement. Du côté des Flandres au contraire, cette influence s'étendit à tout.

La cause n'en est pas seulement dans les estampes et dans les dessins qu'on transportait, mais dans les voyages bientôt multipliés des artistes qui venaient étudier en France. Le prestige de l'Italie les attirait depuis un demi-siècle, et sous l'influence de celle-ci, l'art des Pays-Bas avait renouvelé entièrement ses méthodes et ses aptitudes. La longueur du voyage fut cause qu'on saisit bientôt l'occasion de recueillir d'un lieu plus rapproché, ces enseignements. Ce que le Rosso et le Primatice avaient mis de fameux modèles à portée du nord de l'Europe, pouvait jusqu'à un certain point tenir la place de l'Italie même. Si l'on y joint l'attrait de la nouveauté, on ne s'étonnera pas de ce que dit M. Hymans, qu'en ce temps-là Fontainebleau fut l'Italie des Flandres. Tout ce qui ne voulut ou ne put aller plus loin, s'alimenta de cette école.



L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE, PAR NICOLO
*Collection du duc de Sutherland (Londres)*

Léonard Thiry, qui travailla sous le Rosso, était retourné à Anvers, où il mourut en 1550. Nul doute que (le premier peut-être) il n'ait rapporté chez ses compatriotes quelque chose des leçons d'un si excellent maître, dont plusieurs estampes de sa main le montrent plein. Le célèbre Stradan vint en France aux environs de 1548, et Spranger peu après 1565. Lambert Lombard, Adam Verburcht visitèrent aussi notre pays. Adrien Crabeth y mourut à Autun, en 1553. Le vieux Breughel, Pierre Vlerick y parurent également. En 1566 on voit Aper Fransen, Jérôme Franck, Jean Demaeyer,

Denis d'Utrecht et Corneille Kétel, séjourner pour le soin de l'étude à Fontainebleau. A Jérôme Franck, qui se fixa chez nous, il faut joindre alors son frère Ambroise, et Corneille Floris, neveu de Frank-Flore, envoyé expressément à Paris pour le même effet. Les visites que Lucas De Heere faisait à la résidence royale sont mentionnées par Van Mander; Thierry Aertsen, fils de Long Pierre d'Amsterdam, y vint comme étudiant, avant d'y être comme peintre.

L'effet de ces rapports fréquents se reconnait dans les œuvres. De quelque manière qu'elles se soient exercées, les influences de Fontainebleau sont parfaitement sensibles chez Frank-Flore. Spranger et son élève Van Aak portèrent aux extrémités de l'Europe et jusque dans le XVII^e siècle, une imitation que les estampes de Goltzius prolongèrent et étendirent encore. Corneille de Harlem, Lambert Van Noort, Van Hemessen, le graveur Wierix, tiennent plus ou moins du même style. Ainsi, on ne doit pas s'étonner si ce qui devait reparaitre à Fontainebleau d'une école italianisante sous Henri IV, fut en grande partie soutenu par les Flamands. Sous-colonie de l'école dont j'achève l'histoire, le rameau des Flandres, nourri d'une meilleure sève, allait bientôt nous être rapporté, et servir à ce renouveau.

En Angleterre la même action se fait sentir. De grandes décorations de stuc comme celles qu'on voit à Hardwick-Hall,

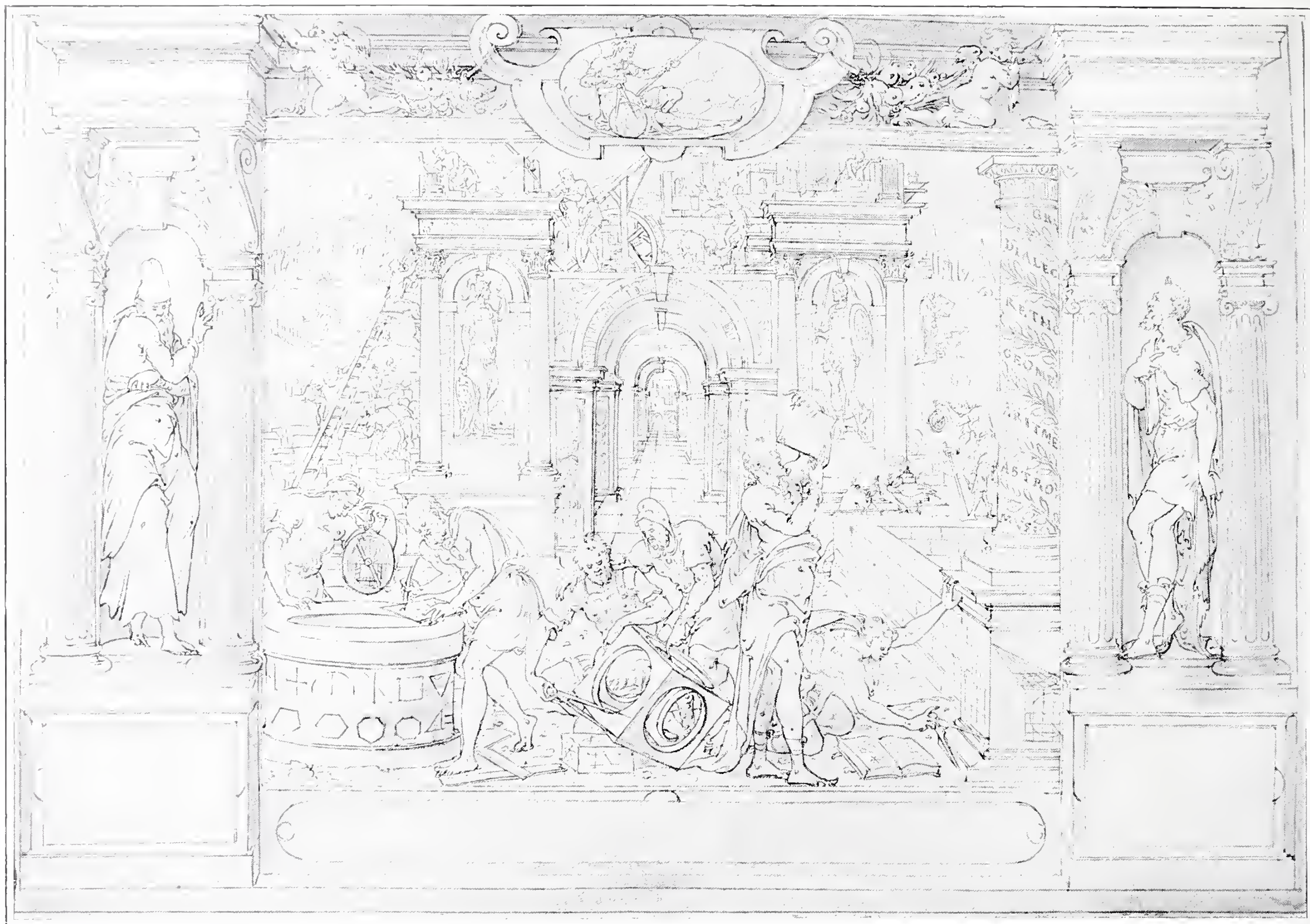


Photo Giraudon.

LA GÉOMÉTRIE, PAR ÉTIENNE DELAUNE
Dessin. — *Musée Condé (Chantilly)*

sont un effet de l'importation directe des exemples du Primatice. Un dessin de décoration pareille se trouve dans les cartons du Louvre, avec la rose de Lancastre et la devise *Honni soit qui mal y pense.* Lucas Penni, quand il quitta la France, s'en alla travailler, dit-on, pour les graveurs en Angleterre. En 1566, on voit que Gilles Godet, imprimeur français, faisait à Londres commerce d'estampes du genre de celles que la rue Montorgueil mettait en vente, dans le style de Fontainebleau.

Ainsi cette école, à peine fondée, se répandait partout au dehors. La mode imposait ses exemples en différents points de l'étranger. Ce qu'elle eut d'effet en sculpture n'a pas sa place ici. Ce que dès l'origine Jean Goujon tint d'elle, ce qu'un Germain Pilon, ce que l'atelier de Nesle recueillit de son dessin et de son style, appartient à d'autres ouvrages. On ne doit pourtant pas l'oublier, quand on traite de son importance. L'influence sur les autres arts, qui sous le Primatice revenait à la peinture, est cause que le sujet s'étend bien au delà des bornes de cette histoire.

Il faut avouer que quelque chose de tant d'éloge doit être rapporté à la France. Quoiqu'elle n'ait pas donné naissance aux maitres auteurs de cette école, ils n'ont travaillé que pour lui plaire, et cette direction de leurs talents eut pour effet de mêler quelque chose du génie français dans leurs œuvres. Des historiens de l'art primitif remarquent volontiers la



Photo Braun, Clément et Cie.

ULYSSE ENSEVELISSANT LES PRÉTENDANTS, PAR LE PRIMATICE
Dessin original pour la Galerie d'Ulysse (détruite) à Fontainebleau
*Collection Albertine (Vienne)*

même chose de Beauneveu et des Limbourg, qu'ils vont là-dessus jusqu'à tenir pour Français. Sans accorder au Primatice non plus qu'à eux cette qualité, n'oublions pas que ce maître vécut quarante ans en France, que les suffrages de nos compatriotes ont bâti toute sa renommée et inspiré tous ses efforts, que de chez nous rayonna le foyer qu'il allumait, et que l'autorité et le prestige de son œuvre ne sauraient être distingués de ceux que prenait le goût français dans le monde. D'autres Italiens, venus plus tard, ne purent que s'y ranger et prêter leur concours. Ce qu'ils apportèrent de chez eux se confondait dans cette dérivation désormais indépendante de l'art italien. Ainsi, quoique étrangère de race, l'école de Fontainebleau se francisait d'adoption, autant qu'avait pu le faire celle des vieux enlumineurs de Flandre. La France n'a pas plus le droit de rejeter l'une que l'autre. Quant à l'honneur qu'elle tire d'un pareil patronage, il était cette fois au-dessus de tout ce qu'on avait jamais vu.



APOLLON DANS LE SIGNE DU LION, PAR LE PRIMATICE
Dessin original pour le 7e compartiment de la voûte de la Galerie d'Ulysse (détruite) à Fontainebleau
*Collection Albertine (Vienne)*

Le Primatice s'était accommodé en France au point de n'y plus même passer pour étranger. Il y vivait sur un grand pied, dans l'incessante fréquentation de la cour. Un de ses neveux s'y maria et fit de son nom, anobli par le roi, le nom d'un baron français, dont la descendance s'éteignit bientôt il est vrai. Le maître lui-même mourut en 1570, à l'âge de soixante-cinq ans. Nicolo le suivit l'année d'après dans la tombe. C'était la fin de ce qu'on doit appeler la première école de Fontainebleau.

On ignore qui recueillit du côté de la peinture le poids d'un si éclatant héritage. Une menue descendance de peintres demeurait pour fournir aux commandes de la cour. Le désordre aigu des guerres civiles ne les éteignit pas tout à fait. Mais avant de passer au détail de ce qui suivit ce grand changement, il faut retourner en arrière, et joindre, pour le temps qu'on vient de parcourir, l'histoire d'une école différente, que sa gloire plus réduite n'empêche pas de mériter toute l'attention des connaisseurs.

L. DIMIER.

*(A suivre.)*

# HOUDON ANIMALIER

Houdon a-t-il été animalier ? Dans une brochure récente, intitulée : *Un Lévrier, terre cuite originale de Jean-Antoine Houdon*, M. Georges Giacometti, statuaire-expert, s'est posé cette question et l'a résolue avec un luxe de démonstration peut-être un peu inutile, puisqu'il eût suffi de relever la mention de « plusieurs animaux en marbre » exposés par Houdon au Salon de 1777, le curieux passage (déjà cité par Montaiglon) de la *Correspondance* de Grimm relatif à une certaine grive sur laquelle nous allons revenir tout à l'heure, enfin les indications des ventes faites par Houdon en 1795 ou par ses héritiers en 1828, dans lesquelles figurent, outre la fameuse grive, deux oiseaux morts, un cerf et un chien.

A ces textes souvent cités, nous en pouvons ajouter quelques autres qui sont inédits ou à peu près, M. Délerot les ayant utilisés mais non publiés complètement dans sa notice parue en 1856. Ils sont tirés d'une liste manuscrite d'œuvres de Houdon rédigée par lui-même et que nous publierons bientôt *in extenso*. Le n° 28 porte : *un Petit Chien en marbre*. Le n° 30, *un Serin couché sur un tombeau en marbre. — Une Perdrix en marbre*.

Qu'est-ce que ce petit chien ? Serait-ce celui dont M. Giacometti a remarqué très ingénieusement une image parmi les bustes, urnes ou médaillons dont s'encombre l'atelier de Houdon dans le curieux tableau de Boilly de la collection Emile Peyre ? Cela est possible. Nous ne savons rien de la perdrix ; quant au serin, nous ne pouvons nous empêcher de songer en lisant la mention de son tombeau, à ce curieux petit cénotaphe en terre cuite exposé au Musée de Cluny, où se lit l'inscription : *Cy-gît Fifi*, et sur le sommet duquel trois serins singent si drolatiquement la pantomime macabre des tombeaux classiques à la manière de Slodtz ou de Pigalle. L'exécution seulement un peu froide et sèche des animaux, dans la terre cuite de Cluny, ne nous permet pas de la donner sans hésitation à Houdon, étant donné surtout que nous avons ici le point de comparaison indiscutable qui faisait défaut à M. Giacometti pour étayer la laborieuse, plausible, mais malgré tout un peu vaine attribution de son lévrier au maître sculpteur.

La grive, en effet, la fameuse grive qui faisait l'admiration de Grimm, qu'il déclarait « d'un effet prodigieux », au sujet de laquelle il citait des mots d'enfant, demandant « si l'on faisait des plumes avec du marbre » et que M. Giacometti invoquait sans la connaître, elle existe et la preuve en est dans la reproduction que nous pouvons mettre ici sous les yeux des lecteurs des *Arts*, grâce à la très courtoise autorisation de M. le comte Gabriel de Castries qui la possède aujourd'hui et qui nous a permis, il y a déjà longtemps, de l'étudier chez lui à loisir. C'est bien « l'oiseau mort, les pattes attachées à un clou » que désigne, sans indication de matière, le catalogue de 1828. M. de Castries croit que l'objet était bien avant 1828 dans sa famille. Il est possible, en ce cas, que Houdon ait gardé dans son atelier une répétition en marbre, une terre cuite, peut-être le plâtre original et que nous ayons ici le marbre même du Salon de 1777.




HOUDON. — LA GRIVE (*marbre*)
*Appartient à M. le comte Gabriel de Castries*

Il est signé seulement *Houdon. f.* en caractères cursifs, dont l'allure bien reconnaissable, ne laisse aucun doute sur la qualité de l'inscription. Quant au mérite du morceau en lui-même, il est frappant et parle à nos yeux ainsi qu'à ceux de l'enfant dont Grimm invoquait le témoignage comme « plus flatteur pour l'artiste que les éloges exagérés des connaisseurs ». Il prouve surtout, du reste, à côté de la passion de réalisme innée chez Houdon, son extraordinaire virtuosité ; c'est un tour de force, une sorte de chef-d'œuvre dans le traitement du marbre que le bon ouvrier a prétendu, sans doute, exécuter dans ce morceau savoureux et caressé à plaisir.

PAUL VITRY.

# TRIBUNE DES ARTS

## De Francesco Laurana [1]

Londres, le 18 juin, 1905.

Monsieur le Directeur,

Vos anciens abonnés ne peuvent manquer se souvenir de la controverse si intéressante se poursuivit, en 1902, dans les pages de re revue, au sujet des œuvres attribuées M. Bode à *Francesco Laurana*.

En mars 1902, vous reproduisîtes par la otographie, ce merveilleux buste d'une prinse de Naples, qui est une des gloires du sée royal de Berlin.

Deux mois plus tard, vous avez publié de arquables lettres traitant le même sujet et nant d'autorités apparemment fort compées, qui se prononçaient contre la « manie ibutive » de M. Bode.

oir *Les Arts*, nos 2, 4 et 12.

Quoi qu'il en soit, il me parait intéressant de vous signaler ma découverte, en *Angleterre*, d'un autre chef-d'œuvre de Laurana, qui est une des perles de la collection d'un amateur éclairé, lecteur assidu de votre journal. Il s'agit d'un autre masque de marbre blanc, aussi parfait que ceux à Berlin et à Villeneuve-lez-Avignon. Ce masque de femme, aux yeux à moitié fermés, a bien la pureté de lignes, la génialité, la profondeur du sentiment et de l'expression, avec un sens juste de la vérité dont parlait un de vos correspondants.

Je ne sais si la publicité que vous pourrez donner à ma note fera quelque chose pour hâter la solution du problème de la paternité des œuvres que l'éminent M. Bode attribue à Francesco Laurana, mais il m'a paru juste de faire connaître à vos lecteurs l'existence d'une autre de ces exquises effigies, aux yeux baissés, que tous — maîtres et profanes — peuvent admirer sans réserve et louer sans arrière-pensée.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de ma haute considération.

GEORGE FERRIER.



MASQUE DE FEMME (marbre blanc)
ATTRIBUÉ A FRANCESCO LAURANA

## Le Retable du Parlement [1]

Monsieur le Directeur,

Je n'ai pas qualité pour intervenir, au point de vue de l'œuvre elle-même, dans le débat que vous avez institué au sujet du *Retable du Parlement de Paris*. La logique des déductions de M. Amédée Pigeon ne m'est d'ailleurs pas apparue clairement.

Je ne relèverai qu'un point de détail. Pour donner plus de force à sa démonstration et établir l'identité du sceptre que tient le Roi dans le retable, avec le sceptre du couronnement des rois de France qui se trouve exposé dans la galerie d'Apollon, M. Amédée Pigeon suppose que la statuette d'or qui le surmonte, et qui ne se trouve pas dans le sceptre du retable, est une addition postérieure au XIVe siècle. Affirmons une fois de plus que, dans l'étude des œuvres d'art, de bons yeux valent mieux que la plus serrée des dialectiques. La figure du patron de Charles V qui surmonte le sceptre, ce Charlemagne, d'attitude si noble et si grande, dont le manteau tombe avec de si beaux plis, porte le caractère formel des plus belles œuvres peintes ou sculptées de la deuxième moitié du XIVe siècle.

Le sceptre de Charles V est resté intact, tel qu'il était au XIVe siècle, si l'on veut bien se reporter aux termes de l'inventaire des joyaux du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, dressé en 1380.

GASTON MIGEON.

(1) Voir *les Arts*, nos 37, 39 et 41.

# Chronique des Ventes

Depuis ma dernière chronique, nous avons traversé la grande saison des ventes. Aussi les vacations importantes se sont elles succédé sans interruptions, amenant cet encombrement, ce surmenage annuel de deux mois, contre lequel on tente vainement de réagir.

Au début d'avril, MM. Lair-Dubreuil et Bing vendent les antiquités de la collection Philip qui donnent 190,000 francs comme résultat. Un buste d'homme en prime d'émeraude de la 18e dynastie égyptienne est adjugé 15,000 francs; une tête colossale d'Alexandre le Grand, en marbre de Paros, monte à 19,500 francs. Une tête de Sérapis et une tête de Dyonisos en marbre font 14,700 francs et 13,700 francs, et un bronze représentant un griffon ailé, travail du IVe siècle, est poussé à 15,000 francs. Entre temps on opère la vente de la bibliothèque Daguin où un libraire de Londres se fait adjuger 22,800 fr. un exemplaire de l'édition originale du *Cid*, daté de 1637. MM. Delestre et Durel obtiennent là un total de près de 300,000 fr.

Au milieu d'avril, une vente, dirigée par Mᵉ Chevallier et MM. Mannheim et Féral, et composée d'objets d'art et tableaux provenant de diverses collections, donne un chiffre de [illegible] francs. Les tapisseries plus en vogue que jamais se payent cher. Un panneau d'Aubusson du XVIIIᵉ siècle représentant *le Colin-Maillard*, d'une qualité rare comme composition et coloris, est poussé à 33,600 francs, doublant la demande. Un salon en tapisserie de la fin du XVIIIᵉ siècle grimpe à 31,600 francs, et un autre en Beauvais à médaillons de fleurs à 23,000 francs. Trois tapisseries verdures du XVIᵉ siècle, de la fabrique de Bruxelles, sont enlevées à 19,500 francs. Un pastel, *Portrait de Mademoiselle Huquier*, par Perronneau, est adjugé 19,000 francs.

Les amateurs du XVIIIᵉ siècle se trouvent réunis à la fin d'avril, à la salle Petit, où Mᵉ Chevallier et M. Mannheim dispersent la collection Guttierez de Estrada qui produit 487,000 fr. en deux vacations. La moyenne des prix est excellente. Une surprise se produit avec une petite pendule époque Louis XVI, en marbre blanc et bronze doré, qu'un marchand enlève de haute lutte au prix de 32,000 francs, sur une estimation de 6,000 fr., et contre le prix de 11,000 francs à la vente Marquis en 1889. On adjuge à 20,500 francs deux tapisseries flamandes époque Louis XIV et 19,500 francs deux autres analogues. Les porcelaines anciennes de Chine voient chaque jour leur prix augmenter. C'est ainsi que l'on paye 27,000 fr. un pot de la famille verte à réserves fleuries, et 20,500 francs deux potiches de la même famille, décorées de réserves sur fond bleu soufflé.

Quelques jours avant, à la vente de la collection de feu le peintre Giacomelli, avait passé un très beau portrait, par Madame Vigée-Le Brun, représentant Madame de Gourbillon, qu'un amateur a fait monter à 23,000 francs sur une demande de la moitié. A cette même vacation, un dessin par Millet a atteint 12,100 francs.

Avec le mois de mai, commence la grande poussée et l'on ne connait plus ni trêve ni repos. La vente de la collection de feu M. Rochard ouvre la série. Les gros prix sont là pour des tapisseries. On acquiert pour 33,000 francs une tenture flamande du XVIIᵉ siècle tissée de métal.

Vient ensuite la collection de Madame Warneck qui produit 202,000 francs et donne de beaux prix pour des bronzes italiens des XVᵉ et XVIᵉ siècles. Le principal est une statuette d'Arion enlevé par un cheval marin, travail vénitien du XVᵉ siècle, qu'un antiquaire paye 21,200 francs.

Dans le même temps, Mᵉ Lair-Dubreuil adjuge 52,200 francs une suite de sept belles tapisseries d'Aubusson du XVIIIᵉ siècle à sujets chinois, d'après Leprince.

Mais le grand événement de la saison est la vente de la collection Michel Boy qui occupe la salle Petit pendant neuf jours et fournit un total de 1,407,000 francs, sous la direction de Mᵉ Chevallier assisté de M. Mannheim. Cette vente est une sorte de répétition de la vente Lelong, celui qui forma cette réunion d'objets étant lui aussi un ancien antiquaire. Jamais, de mémoire d'amateur, on ne vit pareil emballement pour les objets d'art des époques gothique et Renaissance. Le moindre bibelot se paye cher et quant aux pièces de qualité rare on ne connait plus pour elles aucune limite. Le premier jour on s'arrache les faïences orientales et italiennes. Un plat de Valence du XVᵉ siècle atteint 9,000 francs; un bassin hispano-mauresque, 7,200 francs et une coupe de Faenza, 8,000 francs.

Pour les ivoires, les émaux champlevés et peints, la verrerie, etc., on fait des folies. Dans les ivoires, un autel portatif en forme de coffret, travail arabe du XVᵉ siècle, est adjugé 40,000 francs à un antiquaire de Florence sur une estimation de 20,000 francs. Grande bataille aussi pour un groupe du XIVᵉ siècle, *la Vierge au berceau*, que l'on pousse à 62,500 francs, le double de la demande. Pour les émaux champlevés, la lutte est aussi vive. On fait monter à 37,250 francs une chasse du XIIᵉ siècle décorée de personnages en relief, et à 18,000 francs une petite boite aux saintes huiles du XIIIᵉ siècle. On paye 15,000 francs une petite châsse du XIIIᵉ siècle et 20,500 fr. cinq plaques de ceintures en émail cloisonné, de travail hispano-mauresque du XVᵉ siècle. Même ardeur pour les émaux peints dans lesquels un triptyque, par Nardon Pénicaud, représentant la Crucifixion, est poussé à 64,000 francs. Une plaque, par Monvaerni, *le Baiser de Judas*, atteint 27,600 francs; une autre, par Léonard Limosin, 25,500 francs, et une autre, par Jean Pénicaud, 20,000 francs. La verrerie offre une pièce remarquable sous la forme d'une aiguière en verre bleu émaillé, de travail vénitien du XVᵉ siècle, qu'un de nos grands antiquaires parisiens paye 53,200 fr. Dans les bronzes, le numéro de vedette est une statuette de saint Sébastien en bronze allemand du commencement du XVIᵉ siècle, que l'on paye 61,000 francs sur une estimation de 40,000 francs. Comme tapisseries, deux grandes tentures du XVIᵉ siècle à grands personnages sont enlevées à 24,000 francs et 32,000 francs.

Le 25 mai, passe, sous le marteau de Mᵉ Chevallier, la collection de tableaux anciens de M. Edwards. On obtient un produit de 194,000 francs et des adjudications dépassant les demandes de l'expert, M. Feral. On donne là 27,500 francs pour une nature morte de Chardin, *La Soupière d'argent*, qui avait été payée 2,350 francs en 1869. Un portrait de Largillière, par lui-même, atteint 18,200 francs; un petit tableau, par Wouwerman, *le Maréchal ferrant*, fait 18,000 francs; un portrait de jeune homme, par Reynolds, 13,200 francs; un grand portrait d'homme, par Goya, 16,100 francs et deux scènes de courses de taureaux, par le même, 14,000 et 11,000 francs.

Le peintre espagnol Goya est en ce moment grand favori et ses œuvres sont très recherchées. Aussi, dans une vente qui avait lieu, le 27 mai, à l'Hôtel Drouot, on a vu la sensationnelle enchère de 77,000 francs pour un *Portrait présumé de la duchesse d'Albe*, par Goya, dont l'expert, M. Paulme, avait demandé 30,000 francs. A cette même vacation, un pastel, *Portrait de femme*, par Rosalba Carriera, a atteint 25,000 francs.

Plusieurs ventes de tableaux modernes se sont aussi produites en mai, celles des collections Pasquier, Madame S..., Bérard, Heugel, et Blanquet de Fulde, toutes dirigées par Mᵉ Chevallier, assisté dans une de Mᵉ Lair-Dubreuil et avec le concours des experts Georges Petit, Haro et Bernheim jeune.

A la vente Pasquier, l'œuvre principale est *la Danse de l'Almée*, par Fantin-Latour, qui monte à 21,300 francs. Parmi plusieurs Ziem, un fait 14,700 francs, tandis qu'un Corot atteint 10,500 francs et un pastel de Lh[illegible] mitte, 10,100 francs.

La vente de la collection de Madame [illegible] donne un total de 211,000 francs. Une t[illegible] importante de Jacque, *la Bergerie*, n'att[illegible] pas la demande avec 48,000 francs. Des Z[illegible] se payent de 6,000 à 10,000 francs.

Avec la collection Bérard, l'école imp[illegible]sionniste remporte un succès, surtout e[illegible] qui concerne les œuvres de Renoir, don[illegible] *Fête de Pan*, fait 15,000 francs; *une Fill*[illegible] 13,200 francs, et une grande composit[illegible] *l'Après-midi des enfants à Vargem*[illegible] 14,000 francs. On fête aussi Claude Mon[illegible] l'on donne 27,100 francs pour *la Débâcl*[illegible] 15,500 francs pour *les Bords de l'Epte*. [illegible] *Petite Cigale*, de Berthe Morizot, tr[illegible] preneur à 11,200 francs, et deux Sisley [illegible] passent 10,000 francs.

La collection Heugel produit 289,00[illegible] avec quelques tableaux très importants [illegible] l'école romantique. Une œuvre maîtresse, [illegible] Eug. Delacroix, *la Chasse aux lions*, est a[illegible]gée 65,000 francs, tandis qu'une autre [illegible] *Christ en croix*, reste à 15,000 francs sur [illegible] demande de 35,000 francs. Un marchan[illegible] New-York paye 61,000 francs *la Baign*[illegible] par Millet, qui avait fait 48,000 francs [illegible] vente Saulnier en 1892; *la Petite Gard*[illegible] *d'Oies*, par Millet, grimpe à 56,000 fr[illegible] contre 38,000 francs en 1894. *Dans la F*[illegible] par Rousseau, fait 30,000 francs; un *Pay*[illegible] *de l'Artois*, par Corot, 32,500 francs.

A la vente Blanquet de Fulde, le rés[illegible] se chiffre par 227,000 francs. Un paysage [illegible] Daubigny, *la Terrasse d'Andresy*, res[illegible] 20,000 francs; *la Rafale*, par Corot, dem[illegible] à 18,000 francs, et *Mont-de-Marsan*, [illegible] même, à 15,100 francs.

A Londres, il y a eu aussi des ventes [illegible]portantes qui ont donné des adjudicat[illegible] sensationnelles dont la principale a été [illegible] de 406,875 francs, obtenue par un bibero[illegible] cristal de roche gravé, ayant la forme [illegible] animal fantastique avec monture en [illegible] émaillé de travail allemand du XVIᵉ si[illegible] C'est le plus haut prix obtenu par un [illegible] d'art en vente publique. La vente de la [illegible]lection Huth qui a produit plus de trois [illegible]lions avec des objets d'art, tableau[illegible] estampes, a été le *great event* de la saiso[illegible]

Le clou a été le prix de 147,500 fr[illegible] donné pour un vase en ancienne porce[illegible] de Chine a fond bleu décoré d'une branch[illegible] prunier fleurie. Deux coupes et un vas[illegible] vieux Chine, fond vert, à feuillages en ma[illegible] ont fait 67,500 francs, et une paire de va[illegible] fond bleu décorés de réserves, 48,550 fr[illegible] Dans les tableaux, un portrait du danseur [illegible]tris, par Gainsborough, a atteint 119,415 [illegible] un paysage par Crome, 78,000 francs [illegible] tableau par Morland, 52,500 francs; un C[illegible]table, 44,000 francs; deux paysages par C[illegible] ont dépassé 50,000 francs chacun. [illegible] les estampes de l'école anglaise, on ne co[illegible] plus de limite de prix, et l'on paye 31,5[illegible] une épreuve de *Lady Bampfylde*, d'a[illegible] Reynolds, par Watson. D'autres épre[illegible] d'après le même, ont dépassé 20,000 fr[illegible] Enfin, dans les premiers jours de juin, [illegible] vente de la collection Twemouth, on a [illegible] tous les records avec un prix de 222,375 fr[illegible] pour un *Portrait de Lady Raeburn*, [illegible] Raeburn, et celui de 173,250 francs pou[illegible] *Portrait de la comtesse de Bellament*, [illegible] Reynolds.

A. FRAPPART

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cᶦᵉ, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN


MARCEL BOULANGER
SCULPTEUR DÉCORATEUR
2 Rue de Sully ou 6 Rue Mornay
En face de l'Arsenal
A PARIS

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

Conditions d'Abonnement : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

1905 JUILLET N° 43

# LES ARTS

## REVUE MENSUELLE DES MUSÉES COLLECTIONS EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR GOUPIL & Cie ÉDITEURS IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT & Cie ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS


[DI]RECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

[Ve]nte aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**

## CHEMINS DE FER DE L'OUEST

Dans le but de faciliter les relations entre LE HAVRE, la BASSE-NORMANDIE et la BRETAGNE, il sera délivré, du 1er avril jusqu'au 2 octobre 1905, par toutes les gares du réseau de l'Ouest et aux guichets de la Compagnie normande de navigation, des billets directs comportant le parcours, par mer, du HAVRE A TROUVILLE et par voie ferrée, de la gare de TROUVILLE au POINT DE DESTINATION et inversement.

Le prix de ces billets est ainsi calculé:

TRAJET EN CHEMIN DE FER. — Prix du tarif ordinaire.

TRAJET EN BATEAU. — 1 fr. 60 pour les billets de 1re et 2e classes (chemin de fer) et 1re classe (bateau), et 0 fr. 85 pour les billets de 3e classe (chemin de fer) et 2e classe (bateau).

## CHEMINS DE FER DE L'EST

Saison d'Été 1905

# VOYAGES en SUISSE

TRAINS a. — Services permanents

Des trains rapides, composés de voitures de 1re et 2e classes à couloir, avec lavabos et water-closets, circulent journellement dans chaque sens entre Paris (Est) et Bâle.

Les trains de jour comportent un wagon-restaurant et ceux de nuit un sleeping-car de la Compagnie internationale des Wagons-Lits.

Le trajet de Paris à Bâle s'effectue en 8 heures, sans changement de voiture. Ces trains sont en correspondance à Delémont ou à Bâle avec les trains suisses desservant : Bienne, Berne, Interlaken, Lucerne, Baden, Zug, Glaris, Ragatz, Coire, Saint-Moritz et l'Engadine, Winterthur, Schaffhouse, Constance, Romanshorn, Rorschach, Lindau et Saint-Gall.

TRAINS b. — Service temporaire de luxe

Pendant les mois de Juillet, Août et Septembre, la Compagnie des Chemins de fer de l'Est organise, avec le concours de la Compagnie internationale des Wagons-Lits, un service quotidien de trains de Luxe entre Paris et l'Engadine et Lucerne, prolongé sur Interlaken deux fois par semaine (dernier départ d'Interlaken le 8 septembre).

Départ de Paris vers 7 heures du soir. — Arrivée à Lucerne vers 8 heures du matin (Heure de l'Europe Centrale); à Zurich, vers 7 heures du matin; à Interlaken, vers 8 h. 1/2 du matin; à Coire, vers 9 h. 3/4 du matin; à Saint-Moritz, vers 1 h. 1/2 du soir.

Départ de Saint-Moritz vers 4 heures du soir; de Coire, vers 7 h. 1/2 du soir; de Zurich, vers 10 heures du soir; d'Interlaken, vers 9 h. 1/2 du soir; de Lucerne, vers 10 heures du soir (Heure de l'Europe Centrale); arrivée à Paris, vers 8 h. 3/4 du matin.

Ces trains composés uniquement de wagons-lits et d'un wagon-restaurant, admettent les voyageurs moyennant le payement de suppléments modérés.

## CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

# RELATIONS ENTRE PARIS ET VICHY

*Train de luxe « **Vichy-Express** », tri-hebdomadaire, composé de wagons-salons et d'un wagon-restaurant (nombre de places limité)*

ALLER : Paris, départ 3 h. 55 soir; Vichy, arrivée 8 h. 53 soir. Les mardis, jeudis et samedis au départ de Paris jusqu'au 2 septembre.

RETOUR : Vichy, départ 9 h. 10 matin; Paris, arrivée 2 h. 03 soir. Les lundis, mercredis et vendredis au départ de Vichy jusqu'au 4 septembre.

## CHEMINS DE FER D'ORLÉANS ET DU MIDI

# *Billets d'aller et retour de Famill[e]*

A PRIX RÉDUITS

### A l'occasion des Grandes Vacances de 1905

En vue de faciliter les déplacements pendant les Grandes Vacances, il est délivré chaque année du 15 juillet (inclus) au 1er octobre (inclus), au départ de toute gare ou station du réseau d'Orléans aux familles d'au moins trois personnes payant place entière et voyageant ensemble, des billets d'aller et retour de famille en 1re, 2e et 3e classes, pour toute gare et certaines haltes du réseau du Midi distantes d'au moins 125 kilomètres de la gare de départ et inversement.

Le prix s'obtient en ajoutant au prix de quatre billets simples ordinaires, le prix d'un de ces billets pour chaque membre de la famille en plus de deux.

Les billets sont établis par l'itinéraire à la convenance du public; l'itinéraire peut n'être pas le même à l'aller et au retour.

Les domestiques ont la faculté de prendre place dans une autre classe de voiture et même dans un autre train que la famille.

Il peut être délivré au chef de famille, titulaire d'un billet de famille et en même temps que ce billet, une carte d'identité sur la présentation de laquelle il sera admis à voyager isolément à moitié prix du tarif général pendant la durée de la villégiature de la famille entre le lieu de départ et le lieu de destination mentionnés sur le billet.

Exceptionnellement, le chef de famille peut être autorisé à revenir seul à son point de départ à la condition d'en faire la demande en même temps que celle du billet. Dans ce cas, il lui est délivré un coupon spécial pour son voyage de retour, lequel doit être signé par le titulaire avant usage.

Arrêts facultatifs à toutes les gares du parcours.

La durée de validité de ces billets est de 33 jours non compris le jour du départ et peut être prolongée une ou plusieurs fois d'une période de quinze jours moyennant supplément de 10 0/0 du prix total du billet.

## CHEMINS DE FER DE L'OUEST

# EXCURSIONS A L'ILE DE JERSE[Y]

Dans le but de faciliter la visite de l'Ile de Jersey, la Compagnie des Chemins de fer de l'Ouest fait délivrer au départ de Paris, des billets directs d'aller et retour valables un mois permettant de s'embarquer à Carteret, à Granville ou à Saint-Malo.

Billets valables par Granville à l'aller et au retour:
1re cl. 63 fr. 15; 2e cl. 44 fr. 25; 3e cl. 29 fr. 85

Billets valables par Carteret à l'aller et au retour :
1re cl. 63 fr. 15; 2e cl. 44 fr. 25; 3e cl. 29 fr. 85

Billets valables à l'aller par Carteret et au retour par Saint-Malo ou inversement :
1re cl. 72 fr. 55; 2e cl. 49 fr. 80; 3e cl. 35 fr. 50

Billets valables à l'aller par Granville et au retour par Saint-Malo ou inversement
1re cl. 74 fr. 85; 2e cl. 50 fr. 05; 3e cl. 37 fr. 50

Billets valables à l'aller par Carteret et au retour par Granville ou inversement :
1re cl. 65 fr. 45; 2e cl. 44 fr. 50; 3e cl. 31 fr. 70

Les billets délivrés à l'aller par Granville ou Carteret et au retour par Saint-Malo, permettent d'effectuer l'excursion du Mont-Saint-Michel.

Les billets valables par Granville et Saint-Malo sont délivrés toute l'année; ceux valables par Carteret sont délivrés du 12 mai au 14 octobre.

Pour plus de renseignements, consulter le livret *Guide-illustré* du réseau de l'Ouest, vendu 0 fr. 30, dans les bibliothèques des gares de la Compagnie.






# LES ARTS

**Revue mensuelle des**

MUSÉES, COLLECTIONS, EXPOSITIONS

PUBLIÉE PAR

**GOUPIL & Cie, Éditeurs-Imprimeurs**

MANZI, JOYANT & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

*DIRECTION ET RÉDACTION : 24, Boulevard des Capucines, PARIS*

**CONDITIONS D'ABONNEMENT**

PARIS : Un An . . . . . . . . . . . **22** fr. | DÉPARTEMENTS : Un An. . . . . **24** fr. | ÉTRANGER (Union postale) : Un An. **28** fr.

PRIX DU NUMÉRO : France... **2** fr. — Étranger... **2** fr. **50**

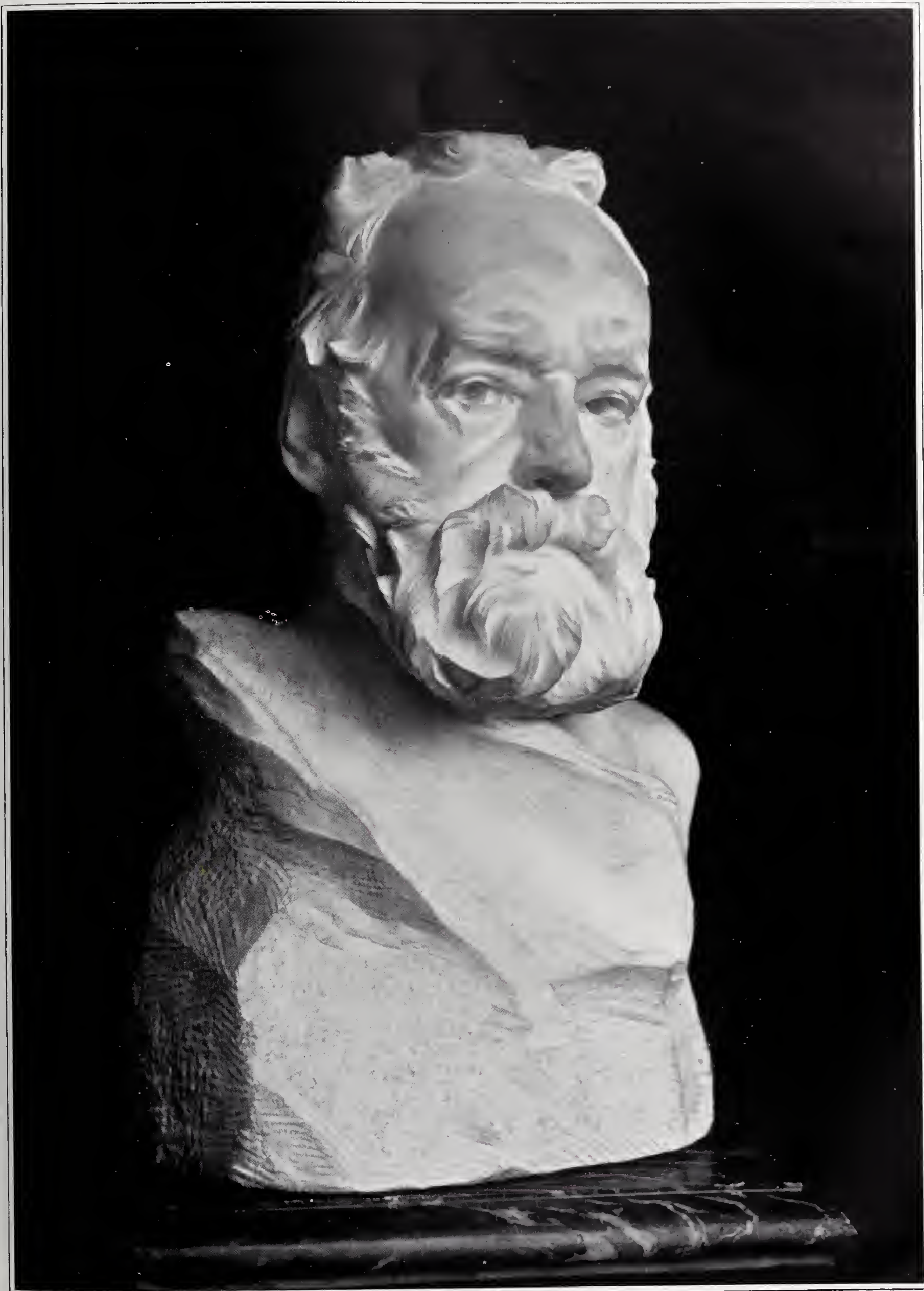
**ABONNEMENT ET VENTE : 24, Boulevard des Capucines, PARIS**



TABLE-BUREAU LOUIS XV DU MINISTÈRE DE LA MARINE
Reproduit par Paul Sormani, 10, rue Charlot, Paris

# LES ARTS

N° 43 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Juillet 1905



RODIN. — BUSTE DE VICTOR HUGO (marbre)
*(Collection de M. Henri Rochefort)*



P.-P. PRUD'HON. — LE TRIOMPHE DES ARTS (dessin)

# LA COLLECTION DE M. HENRI ROCHEFORT



DAVID TENIERS. — LE FUMEUR
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

Il n'y a guère que deux espèces de collectionneurs : ceux qui achètent et ceux qui dénichent. Si j'avais eu de la fortune, je l'aurais certainement employée à acheter, mais comme je n'en avais pas, je me suis perfectionné de mon mieux dans l'art de dénicher.

La chasse aux tableaux, marbres et terres cuites, est d'ailleurs de beaucoup plus intéressante que les autres, mais elle est aussi infiniment plus difficile, d'autant qu'on n'a ni chien d'arrêt pour faire lever le gibier, ni chien courant pour vous le rapporter et qu'on est tenu de ne se fier qu'à son coup d'œil.

Il faut avoir longtemps pratiqué le sport artistique pour se faire une idée des ruses d'Indiens Chactas auxquelles un amateur un peu passionné est obligé de se livrer pour arriver à suivre une piste et finir par débusquer l'ennemi.

En principe, on peut admettre que sur cent toiles qu'on vous propose, il s'en trouve à peine une seule qui soit susceptible de vous séduire, et encore les toiles qui vous séduisent sont elles presque toujours celles qu'on ne vous propose pas.

C'est là une école qu'il est indispensable de faire en personne si on veut qu'elle vous profite. A l'instar des photographes, on est dans l'obligation d'opérer soi-même. On n'apprend pas dans les livres à apprécier les tableaux. On doit reconnaître la touche d'un peintre comme on reconnait sur l'enveloppe d'une lettre l'écriture d'un ami.

Toutefois, avant de parvenir à cette science, encore bien



J.-B.-S. CHARDIN — PIERROT EN PRISON
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

précaire et bien fragile, que d'horreurs encadrées ou non vous ont passé sous les yeux! Sans compter que si le goût du public change souvent, le vôtre se modifie aussi. Les mêmes peintures qui m'enthousiasmaient dans mon jeune âge me portent aujourd'hui sur les nerfs, et j'ai frôlé jadis, sans m'y arrêter, des œuvres qu'il m'eût été loisible d'obtenir pour presque rien, que je trouve superbes maintenant, et qui, malgré mes dédains d'une autre époque, sont montées à des prix considérables.

Il m'est tombé dans les mains, je m'en souviens, une superbe *Annonciation* du Greco, signée en toutes lettres *Theotocopuli-Greco*, que j'ai donnée je ne sais plus à qui et qui, à l'heure où nous sommes, a une valeur sérieuse.

Je me suis fait adjuger il y a bien près de quarante ans, non malheureusement pour moi, mais pour un ami, un *David et Saül* de Rembrandt, pour la somme alors importante de dix mille francs. Il y a trois ans, j'étais allé en Hollande en ma qualité de président du Comité Boër afin de m'entendre avec nos amis du Transvaal et j'ai retrouvé, au musée de la Haye, où il occupe une place d'honneur, à côté de la *Leçon d'anatomie*, mon *David et Saül*, que la ville avait payé deux cent quinze mille francs. *Habent sua fata libelli.* On peut en dire autant des tableaux. David, qui fut à la fois un très bon peintre et un très grand criminel, ayant avec ses *Sabines*, ses *Serments des Horaces*, et ses pompiers fait tomber à rien les plus délicieux Boucher, les plus exquis Fragonard et les plus adorables Lancret, a permis aux amateurs comme le docteur La Caze que j'ai beaucoup connu, comme M. Marcille et M. Walferdin, chez qui j'ai été reçu dans ma toute jeunesse, d'acquérir à des prix dérisoires des merveilles du XVIII^e siècle.

Croirait-on que la fameuse *Servante* de Hals, que La Caze a laissée au Louvre et qui se vendrait aujourd'hui un quart de million, il l'avait payée trois cents francs?

Les *Baigneuses*, de Fragonard, une des perles du Louvre, il les avait achetées trois mille fr. à M. Féral père, en 1854. On serait, en 1905, heureux de les acquérir au centuple.

Ces évolutions de la mode ont eu, du reste, leur revers. Des maîtres comme Van der Werff, comme le petit Van Dyck, comme les Mieris qui faisaient prime, ont subi une dégringolade dont ils ne se relèveront probablement jamais.

Le flair de l'amateur consiste précisément dans



AUG. PAJOU. — BUSTE DE SON MODÈLE ORDINAIRE (terre cuite)
*(Collection de M. Henri Rochefort)*



J.-B.-S. CHARDIN. — PIERROT VOLEUR
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

la prescience de l'avenir des peintres, morts ou vivants. Ce dont j'aimerais le plus à me vanter, c'est d'avoir, dans des articles d'art qu'il me serait facile de retrouver, prédit la gloire de Millet et de Corot, alors méconnus, quand ils n'étaient pas injuriés. J'avais à vingt ans occupé au nº 10 de la rue des Beaux-Arts, une chambre d'étudiant contiguë à l'atelier de Corot. J'y entrais quelquefois ayant peine à ne pas enfoncer mes semelles dans les toiles éparpillées sur son parquet. Et il me disait avec un rire mélancolique que je ne comprenais pas alors :

« Vous pouvez en ramasser tant que vous voudrez : ça ne se vend pas. »

Je n'en avais pas moins, pour cet admirable maître dont un paysage suffit à aérer une pièce, une sincère admiration et lorsqu'un peu plus tard je fis mon apprentissage de journaliste, j'écrivis dans le *Figaro*, je crois, cette phrase qui étonna les artistes :

« Rien n'est plus beau qu'un beau Corot. »

Plus tard encore, je me rencontrai chez des amis avec le peintre Roll que je ne connaissais pas, et qui me dit :

« Sans vous en douter, vous avez exercé une véritable influence sur moi. Vous avez écrit : « Rien « n'est plus beau qu'un « beau Corot. » Jusque-là j'avais considéré sa peinture comme négligeable. Je me suis mis alors à l'étudier et j'ai reconnu qu'en effet rien n'était plus beau. »

Millet avait exposé le tableau superbe intitulé *le Bûcheron et la Mort*. Toute la presse élégante et pommadée avait poussé des hurlements. Je fus presque seul à prendre la défense de ce merveilleux artiste qu'on peut appeler : le Prud'hon des paysans. Et je formulai ce pronostic :

« Malgré ces railleries et ces attaques, l'heure est proche où les toiles de Millet se couvriront d'or. »

Et je me trompais en ceci : qu'elles sont aujourd'hui couvertes non pas d'or, mais de banknotes et de paquets de billets de mille francs.

C'est ma fierté, je l'avoue, de ne pas m'être montré trop mouton de Panurge. Toutefois, mes prédilections m'ont toujours porté vers les tableaux anciens à l'exclusion des modernes. D'abord parce qu'il est plus facile d'acheter des gloires toutes faites, peu de gens ayant le temps d'attendre qu'elles se fassent.

En second lieu, parce que les Hollandais, les Italiens, les Flamands et les Français des derniers siècles ont produit des œuvres réellement incomparables. Un Velasquez, un Van Dyck, un Rubens, un Rembrandt — Rembrandt surtout — vous donnent à première vue ce qu'on appelle « un coup dans l'estomac », que j'ai bien rarement subi devant une œuvre de nos jours.

Il est en outre une considération à laquelle j'ai bien été obligé d'obéir : celle du manque d'argent. Qui a bu, boira ; qui a joué, jouera ; et qui a acheté des tableaux, en achètera. Mais si on a écrit la biographie du gentilhomme pauvre et de l'étudiant pauvre, celle de l'amateur pauvre serait



AUG. PAJOU. — DIOGÈNE (marbre)
*(Collection de M. Henri Rochefort)*



J.-H. FRAGONARD. — L'AMOUR DANS LES ROSES
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

au moins aussi intéressante. Comme le joueur décavé autour des tables de roulette, il rôde aux expositions de l'hôtel Drouot, cherchant le tableau faussement attribué dont il reconnait le véritable auteur et dont la valeur pourrait échapper au public.

Il a le déboire quand l'objet vous passe entre les doigts, mais il y a aussi le triomphe quand il vous reste entre les mains. J'ai eu plus que personne peut-être de ces angoisses et de ces joies. Étant tout jeune, il m'est échu à la barbe du plus gros enchérisseur, une superbe étude du Saint Siméon de *la Présentation au Temple*, de Rembrandt, et que j'ai acquise pour cette chose d'ailleurs relative et indéterminée qui s'intitule : un morceau de pain.

Mon vieil ami Armand Fréret, membre de la Commission du Louvre et que je considère comme le plus fort de nos connaisseurs, et moi, avons récemment eu la chance de nous faire adjuger une étonnante vue d'un quartier de Rome, œuvre de Velasquez, qui a longtemps voyagé en Italie et qui a souvent peint des sites et des études de villes avec personnages.

Ce tableau, d'une intensité extraordinaire de ton, représente des gens du peuple se lançant des boules de neige,



A.-F. CALLET. — PROJET DE PLAFOND
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

exercice assez rarement praticable dans cette partie de l'Italie. Dans le lointain, on aperçoit la silhouette du Colisée. La perspective est, dans ce beau morceau, tout à fait impressionnante. Il était resté pendant plus de quarante ans accroché sous la poussière et le chanci au chevet du lit d'un vieil Américain mort l'an dernier à près de quatre-vingt-quinze ans. L'œuvre était intacte mais tellement sale qu'il a fallu l'œil expérimenté d'Armand Fréret pour en diagnostiquer l'auteur.

Les amateurs sans fortune ont des satisfactions que les amateurs riches sont hors d'état de se procurer. Acheter un tableau au prix d'estimation constitue un simple échange de valeurs. La chose amusante, en dehors de toute question d'économie, c'est de mettre la main sur ce qui a passé inaperçu. On éprouve le juste orgueil de pouvoir dire aux concurrents qui en somme sont l'ennemi :

« Je vous ai soufflé ce Guardi ou ce Tiepolo. Donc j'y vois plus clair que vous. »

La collection que je me suis faite et que les échanges ont quelque peu transformée — car on se lasse quelquefois d'avoir toujours les mêmes tableaux sous les yeux — a été ainsi en majeure partie composée de trouvailles que sou-



LOUIS BOILLY. — PORTRAIT PRÉSUMÉ DU PEINTRE PAR LUI-MÊME

*(Collection de M. Henri Rochefort)*

vent le hasard seul m'a procurées. C'est celles auxquelles je tiens le plus.

A côté des déceptions, on a aussi de douces surprises. Vous achetez une peinture ou une terre cuite dont l'aspect vous a séduit. Une fois portée chez vous, un examen plus minutieux vous démontre que la peinture est criblée de repeints et que la sculpture est un vulgaire surmoulage. Que celui qui n'a pas souffert de cet « entôlage » ose lever la main !

En revanche, il arrive, ce qui m'est arrivé il y a quelques années, à savoir que sous des badigeonnages à la détrempe ou au vernis, on voit, après un léger nettoyage, surgir quelque beau portrait original dont les possesseurs ont confié la retouche à un restaurateur endurci qui a cru devoir remplacer le pinceau du premier maître par le sien.

J'avais acheté sans conviction, pour un prix très doux et surtout pour le plaisir de dépenser mon argent, un portrait de la Du Barry, dont après inspection je vis bien que la tête était moderne et même fraîchement peinte. Un peu d'essence de térébenthine sur du coton suffit à enlever tout ce maquillage, et la Du Barry se transforma en une vieille diaconesse hollandaise coiffée d'un serre-tête qui lui bridait les rides du front.



P.-P. PRUD'HON. — L'INNOCENCE (dessin au crayon noir rehaussé de blanc)
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

Ces fâcheuses découvertes ne se produisent pas seulement dans les peintures ; les marbres et les terres cuites ont aussi leurs retoucheurs. J'ai rencontré dans mes déambulations bibelotières, un petit groupe de Clodion représentant une « gimblette », c'est-à-dire une jeune femme tenant entre ses deux pieds levés en l'air un petit chien auquel elle présente un massepain qu'on appelait alors « gimblette ».

Boucher, Fragonard, Challe, Baudoin, ont peint des gimblettes et les sculpteurs de leur époque s'y sont mis également. On pourrait s'étonner de tant de coïncidence, si une lettre du temps que j'ai eue sous les yeux ne m'avait appris que c'était de la part de ces charmants artistes un acte de courtisanerie à l'adresse de la Du Barry, qui avait acclimaté à la cour de Louis XV cette étrange distraction.

Ma gimblette à moi portant l'authentique signature de Clodion, creusée en pleine pâte, était



JEAN DE BOLOGNE (attribué à). — LUCRÈCE EXPIRANT (marbre, XVI<sup>e</sup> siècle)
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

recouverte d'un enduit grisâtre tellement épais qu'il était impossible de distinguer les finesses ordinaires de l'ébauchoir du maître. Je supposai naturellement que cette croûte impénétrable avait été appliquée sur mon groupe afin d'en cacher les brisures ou les réparations. Pour en avoir le cœur net, je me décidai à la faire ce qu'on appelle « décaper », et j'eus la plus agréable surprise en voyant après l'opération que ma gimblette n'avait jamais subi la moindre avarie et qu'elle était aussi pure et complète que si elle sortait de l'atelier du grand sculpteur.



CLODION. — FAUNESSE ET PETIT FAUNE (terre cuite)
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

Probablement, car la bêtise humaine est insondable, le premier possesseur de cette délicieuse figurine avait-il voulu atténuer la nudité de la jeune femme en lui passant ce badigeon sur le corps comme il lui aurait passé une chemise.

Dans mes divers séjours en prison, ce dont je souffrais certainement le plus, c'était la privation complète de toute récréation artistique. Aussi, dès mon arrivée à Londres, lors de mon dernier exil, n'ai-je pas perdu un moment pour

aller me régaler des trésors d'art qui abondent en Angleterre. La maison Christie, qui est là-bas l'hôtel des ventes, est celle où aboutissent presque toutes les œuvres sortant des grandes collections. J'y ai contemplé d'admirables Reynolds, des Constable impressionnants, comme des Corot et des Gainsborough resplendissants.

Les Anglais ont pour ainsi dire découvert l'Italie d'où ils ont rapporté les plus délicieuses vues de Venise, de ce Guardi qui est pour moi le Rossini de la peinture. A mon arrivée à Londres il se vendait à un bon marché relatif et j'y ai acquis en vente publique une « Piazzetta » dont j'aurais bien voulu donner ici une reproduction pour les lecteurs des *Arts*. C'est peut-être le plus beau morceau qu'il y ait à Paris du peintre de Venise « la Rouge ». Malheureusement j'étais proscrit, exposé comme tel à toutes les vicissitudes et j'ai dû, la mort dans l'âme, me défaire de cette perle.



CHARLES II, ROI D'ANGLETERRE (marbre)
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

Mais, si jamais occasion de laisser une fortune à mes héritiers s'est offerte à moi, c'est bien pendant mon séjour en Angleterre. J'ai dans plusieurs articles publiés à Paris mais reproduits dans un grand nombre de journaux de Londres, si ardemment décrit et vanté les charmes de la peinture anglaise que presque du jour au lendemain, les yeux des Londonniens se sont ouverts sur le mérite de beaucoup de leurs artistes dont la grande valeur leur avait échappé.

Je n'avance rien là qui ne soit exact : M. Woods, l'expert si connu en Angleterre, où il a longtemps dirigé les ventes les plus retentissantes et à qui je faisais remarquer les prix inabordables qu'atteignaient tous les jours les tableaux de ses compatriotes, me répondit : « De quoi vous plaignez-vous ? ce sont vos articles qui les ont fait monter. »

Oui, j'ai pu acheter chez M. Colnaghi, le marchand de Trafalgar Square, moyennant quatre ou cinq cents francs, un Ræburn, *Une Jeune Mère et sa Fille*, qui aujourd'hui se vendrait couramment cent mille.

Le même revirement s'est opéré sur les Thomas Lawrence, longtemps négligés et aujourd'hui avidement recherchés. Sans mon imprudent emballement, il m'eût été assez facile, malgré la modicité de mes ressources, de me composer une importante collection de maîtres anglais dont j'aurais ensuite eu tout le loisir de célébrer le talent.



LENAIN. — FAMILLE DE PAYSANS
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

Comme il arrive souvent, j'ai mis la charrue avant les bœufs.

Mais une de mes meilleures captures est celle de deux superbes décorations de Chardin représentant l'histoire de Pierrot, les personnages de la comédie italienne étant alors très en vogue. Ce triptyque — car il contient trois toiles séparées dont l'une fait depuis peu de temps partie de la collection de M. Henri de Rothschild, — se compose d'un Pierrot profitant de l'absence de ses maîtres pour voler dans un bocal étonnant de transparence, de beaux poissons rouges qu'il se prépare à plonger vivants dans une poêle à frire pleine de graisse.

Dans un autre cadre, Pierrot (c'est celui de la collection Rothschild) est à sa cuisine, épluchant des oignons dont les émanations lui tirent des larmes.

Enfin, ayant été surpris au milieu de ses méfaits, Pierrot est en prison, montant, auprès d'un tonneau, la garde avec le balai dont il vient de nettoyer sa cellule. Son costume blanc, tranchant sur le noir du cachot éclairé par une petite fenêtre grillée, jette dans cette demi-obscurité une lumière d'une finesse extraordinaire.

Cette ravissante fantaisie française m'a largement dédommagé des tableaux anglais que j'avais eu la maladresse de laisser passer sans les arrêter en chemin.



P. PUGET. — ENFANT COUCHÉ (marbre)
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

Ma passion artistique demeure d'ailleurs confinée dans les tableaux et les sculptures. Je ne me suis jamais intéressé aux meubles anciens, si élégants qu'ils fussent, non plus qu'aux tapisseries devant lesquelles tant d'amateurs s'extasient. J'aime, dans une œuvre d'art, sentir palpiter l'âme et la personnalité de celui qui l'a créée. Un meuble, même du faire le plus délicat, a toujours nécessité la collaboration d'un certain nombre d'artisans qui y ont, chacun de son côté, apporté leur savoir. Une terre cuite où l'on voit encore le coup de pouce du maître m'impressionne bien autrement. J'ai acquis chez un marchand de la rue de l'Abbaye, un Diogène de marbre en haut relief, portant au revers cette mention gravée très profond : *Inventé et commencé par M. Saly, sculpteur ordinaire du Roi, professeur*

*à son ancienne Académie de peinture et sculpture en 1746. Fini par Pajou, sculpteur ordinaire du Roi et professeur de son Académie de peinture et sculpture en 1779.*

On reconnaît tout de suite, dans cet intéressant morceau, le ciseau si original de Pajou. Il a dû dire à Saly : « Ce n'est pas ça, laissez-moi arranger votre Diogène à ma façon. »

J'ai depuis retrouvé le nom de Saly sur un buste d'enfant, mais on y chercherait en vain ce grand air et cette noblesse de formes qui s'imposent dans tous les marbres du sculpteur ordinaire de la Du Barry.

Le *Moïse* du même Pajou voisine dans mon cabinet de travail avec le dernier buste qui ait été fait de Victor Hugo, lequel est un Moïse aussi, et qui le représente à l'âge d'environ quatre-vingts ans. Ce beau marbre, signé Rodin, m'est d'autant plus précieux que le statuaire y a travaillé



CARLE VAN LOO. — DANAÉ
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

sous mes yeux. Victor Hugo continuellement sollicité de prêter sa tête aux artistes de tous genres et de toutes nationalités, avait fini par leur refuser nettement la pose. Mais Rodin qui ne tenait pas à avoir le poète immobile devant lui et aimait beaucoup mieux le surprendre en pleine vie, s'était installé dans la véranda de la maison et saisissait les traits du maître pendant que nous déjeunions et causions dans la salle à manger, séparée seulement par une glace de cet atelier improvisé.

Il en est résulté une image tellement frappante que lorsqu'elle est, le soir, éclairée par une lumière de côté il me semble que je suis encore à table à côté de lui et que nous continuons la conversation.

J'ai été bien heureux le jour où Rodin a consenti à me céder cette œuvre palpitante qui est en même temps pour moi un touchant souvenir.

Seulement tous les amateurs me comprendront. Quand on se met à acheter on ne s'arrête plus. J'ai dans des



F. BOUCHER. — LE MARIAGE DE LA VIERGE
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

réserves et des sous-sols des tas de toiles qui m'avaient d'abord séduit, que j'ai remisées n'importe où, puis oubliées. Depuis même que j'ai écrit cette notice, je me suis adjugé plusieurs peintures qui ont actuellement toute ma faveur, notamment un délicieux portrait de jeune patricien de Venise, par Jean-Baptiste Tiepolo, qu'il faut se garder de confondre avec Domenico Tiepolo son fils dit le « Tiepoletto ». Le personnage est vu de face, les doigts élégamment posés sur les cordes d'une mandoline et il a l'œil noir cynique et langoureux de ces figures sceptiques et dévergondées dont on retrouve les types dans les *Mémoires de Casanova*.



AUG. PAJOU (attribué à). — CÉCILE RENAULT DANS SA PRISON (terre cuite)
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

Je me suis également enrichi d'un Canaletto, une *Vue de Venise*, de tout premier ordre. Trop souvent le public non initié prend pour des Canaletto des tableaux de son neveu Belotto, qui a surtout laissé des vues de Dresde dont la qualité est sensiblement inférieure aux magistrales peintures de son oncle.

La *National Gallery* de Londres possède de ce dernier deux toiles d'une rare beauté, dont l'une est une procession passant devant un grand monument d'une touche puissante et d'une couleur rutilante. Par une erreur que j'ai vue se reproduire plusieurs fois, le directeur du musée anglais a écrit sur le cartouche adapté au cadre cette mention : « *Figures de Tiepolo.* » J'ai eu beau répéter aux collectionneurs londonniens que Canaletto peignait ses figures lui-même, qu'il était facile de constater que celles de la procession étaient du même pinceau que le monument, qu'enfin on n'y reconnaissait en quoi que ce soit la main de Tiepolo, rien n'y a fait; les Anglais ont le culte de la tradition et la mention indiscutablement erronée continue à s'épanouir au bas du cadre.

Bien qu'ayant une sympathie restreinte pour les primitifs allemands ou flamands dont les diptyques, triptyques et panneaux confinent à l'archéologie, il m'a été impossible

de passer indifférent devant une *Vierge au donataire* qu'on attribuait à Lucas de Leyde, mais dont je n'oserais garantir l'auteur, bien qu'il en porte la marque et pour ainsi dire la signature, laquelle se composait d'un paon faisant la roue et de deux cygnes fendant l'eau d'un bassin. Les anciens remplaçaient ainsi souvent un monogramme par une figure



CLODION. — LA GIMBLETTE (terre cuite)
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

de leur choix. Lucas de Cranach signe d'un serpent. Garofolo d'une églantine blanche, de Bresse d'une chouette, Lucas de Leyde d'un paon et de deux cygnes, mais en fait d'achat de peintures, il faut avoir l'œil défiant, et il est encore

plus facile d'imiter un oiseau ou un reptile qu'une signature.

*Les Arts* veulent bien reproduire de moi deux bustes pour lesquels j'ai posé devant les deux plus célèbres sculpteurs de ce temps, Dalou et Rodin. Exposés, l'un au Salon de 1889, l'autre à celui de 1903, où elles eurent un gros succès, ces deux œuvres accusent nettement la différence, je ne dis pas entre le talent, mais entre l'art comme le comprenaient ces deux maitres. Le buste de Dalou qui a pour ainsi dire joué avec le bronze est fouillé avec une sûreté et une puissance extraordinaires dans le « coup de pouce ». La ressemblance est aussi de la plus scrupuleuse exactitude. C'est le simple journaliste, l'homme privé et intime.

Dans le bronze beaucoup plus grand que nature dont Rodin a fait une sorte de vision, apparait plutôt l'homme public. C'est comme la synthèse de toute une vie qui fut quelque peu agitée. On sent là que le modèle a passé par des chemins où il y avait pas mal de pierres.

Je n'ai jamais donné dans les dessins, aujourd'hui très courus, surtout quand ils sont de Watteau et qui ont atteint des prix peut-être exagérés, étant donné qu'ils ne traduisent d'ordinaire que la toute première pensée de l'artiste. J'en ai pourtant récolté un très petit nombre parmi lesquels un charmant profil de jeune fille au crayon blanc et noir, par ce Prud'hon, qui sait donner à ses têtes de femmes des lignes si pures et des regards si candides.



THEOTOCOPULI DIT LE GRÉCO. — SAINT FRANÇOIS D'ASSISE ET UN NOVICE
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

J'ai aussi de lui un projet tracé sur papier à décalque du *Triomphe des Arts*, dont la grande esquisse fait partie du musée de Chantilly laissé par le duc d'Aumale à l'Académie française, et c'est à peu près tout.

Les pastels actuellement plus en vogue que jamais ne me tentent non plus guère. Presque tous les peintres, sauf La Tour et Péronneau, spécialistes de cet art compliqué, y perdent leur personnalité. Il est très difficile, à moins d'y découvrir une signature, de différencier un pastel de Vanloo d'un autre de Madame Vigée-Le Brun. Or, on aime généralement savoir à qui l'on a affaire.

A force de s'initier aux procédés des grands peintres dont le Louvre nous montre de si brillants spécimens, le goût s'épure et on en arrive à éliminer peu à peu de sa collection tout ce qui ne cadre plus avec l'aspect définitif sous lequel vous voyez la nature. Le rêve devient ainsi l'assemblage d'une vingtaine de toiles choisies entre toutes



RODIN. — BUSTE DE HENRI ROCHEFORT (bronze)
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

et qu'on garderait à l'exclusion des autres dont on s'est généralement encombré. Malheureusement à cette heure la rage est venue à tout le monde d'avoir sa galerie et la surenchère a fait monter à des prix absolument inabordables et outranciers toute œuvre un peu remarquable.

Il y a quelques jours, j'ai assisté à l'adjudication d'un Goya certainement séduisant, quoique d'un dessin bien incertain et je me suis rappelé qu'il y a quarante ans un de mes amis, l'ingénieur Oudry, m'avait prié d'aller le pousser pour lui à une vente qui avait lieu dans une des salles du bas de l'Hôtel Drouot. Le tableau — une jeune Espagnole — peut-être la duchesse d'Albe — nonchalamment étendue sur un divan — fut adjugée je crois quinze cents fr., plutôt moins. Il a été récemment vendu au même hôtel, mais dans une salle du haut, soixante-seize mille francs !



DALOU. — HENRI ROCHEFORT (bronze)
*(Collection de M. Henri Rochefort)*

Goya, dont j'avais acheté à Londres un très intéressant portrait du toréador Romero, le Frascuello de cette époque, est certainement un peintre d'une véritable originalité, mais la fantaisie ne compense pas toujours le talent solide. Or celui de l'impressionniste des corridas et des combats contre les troupes françaises en Espagne manque essentiellement de solidité.

Seulement en fait d'art il est de plus en plus malaisé d'entrer dans la vie avec une opinion toute faite. On commence par suivre celle du public. Puis, après de nombreuses écoles qu'on fait à ses risques et périls, on s'aperçoit que le public s'est trompé et on se décide à avoir une opinion à soi. C'est encore, du reste, la méthode la plus logique à employer. On s'assure d'abord par ses propres yeux si l'œuvre est belle et on s'inquiète seulement après cette constatation de savoir de quel pinceau elle est sortie.

HENRI ROCHEFORT.



Photo J. Laurent (Madrid).

JUAN DE JUNI. — LE CHRIST MORT. — Fragment de « l'Enterrement du Christ ». — (Bois). — XVIe siècle
*Musée de Valladolid.* — Provenant du couvent des Franciscains

# LE MUSÉE DE VALLADOLID



MALGRÉ sa population de 75,000 habitants qui essaie en vain de lui donner quelque animation, Valladolid est une ville morte. L'herbe croît sur ses places publiques et dans ses vieilles rues; ses antiques palacios sont inhabités, ses nombreuses églises désertes, ses innombrables couvents vides. Les monuments qu'elle doit au temps où elle était la capitale de l'Espagne, quoique intéressants, sont loin d'avoir la valeur de ceux de nombre de villes plus petites et moins importantes. Mais ce que Valladolid possède seule dans toute la péninsule, c'est un incomparable musée de sculptures nationales.

L'ancien collège de Santa-Cruz, autrefois l'un des six principaux collèges de l'Espagne, fondé par le cardinal Mendoza à la fin du XVe siècle et édifié dans le riche et beau style de la Renaissance castillane, sert d'écrin à ces joyaux sans prix. Le vénérable édifice, dont la porte d'entrée est surmontée de l'effigie de son fondateur, agenouillé devant une statue de la Vierge, ne renferme pas uniquement des sculptures; il donne encore asile à des peintures fort intéressantes malgré leur petit nombre, mais nous ne nous en occuperons pas ici. Il contient aussi une curieuse collection archéologique et la bibliothèque provinciale très heureusement aménagée dans de superbes salles.

Les sculptures rassemblées sont pour la plupart en bois; il ne faut pas s'en étonner, car les artistes espagnols ont de tout temps employé cette matière de préférence à la pierre et au marbre, sans doute la trouvaient-ils plus souple, ou peut-être ne faisaient-ils que suivre l'exemple des Maures qui en usèrent avec une si heureuse habileté. Il faut dire aussi que, avec le moiré de ses veines, l'imprévu de ses taches, qui diffèrent de ton et de dessin suivant ses nombreuses essences, le bois permet à l'artiste de varier ses effets bien mieux que le bronze et que le marbre. D'aspect plus fragile, il brave mieux les efforts du temps; moins lourd, il est d'un transport plus facile. Ses variétés les plus communes et par conséquent les moins chères, donnent les meilleurs résultats au point de vue artistique. Enfin, par sa nature même, il permet au sculpteur et à l'architecte des hardiesses qu'il n'oserait pas avec la pierre ou le marbre.

Sans remonter plus haut, le musée de Valladolid montre quelques curieux bas-reliefs du XVe siècle, sans doute des fragments de retables. D'abord, un *Christ mort*, d'un réalisme naïf et quelque peu excessif, étendu sur les genoux de sa mère, accompagnée de la Madeleine portant des aromates; une *Nativité de la Vierge*, d'un naturalisme moins violent, d'un sentiment plus tendre, qui feraient songer aux écoles rhénanes si les têtes n'étaient pas aussi allongées; enfin, une *Étable de Bethléem*, d'une exécution plus souple et plus fine.

De l'aurore du XVIe siècle, citons une longue frise figurant de nombreux personnages en costumes du temps, dont un pape, une reine, des seigneurs et des grandes dames d'un caractère puissant et un peu lourd, mais d'une rare intensité de vie, rappelant jusqu'à un certain point Philippe de Bourgogne; notons encore de la même époque, une seconde frise représentant des enfants nus jouant à la guerre, d'une exécution plus libre. Ces différents morceaux, surtout les trois premiers, se ressentent d'une manière frappante de l'influence flamande prépondérante jusqu'alors en Espagne.

Mais apparaît Alonso Berruguete, l'égal par son génie des maîtres de la Renaissance française et italienne, et avec lui commence la Renaissance castillane d'où naquit l'art plateresque si original et si particulier.

De ce grand artiste, à la fois peintre, sculpteur et architecte, nous allons seulement passer en revue les œuvres

sculpturales renfermées dans l'ancien collège de Santa-Cruz, bien qu'on y trouve aussi quelques-unes de ses peintures.

Ce sont pour la plupart des fragments du retable élevé entre 1526 et 1528 dans l'église du couvent de San Benito-el-Real, recueillis par le Musée lors de la désaffectation des maisons religieuses. De ce magnifique ensemble, il ne reste donc plus que des parties isolées, des vestiges n'occupant plus la place qui leur avait été destinée, et cela fait encore davantage regretter sa destruction ; mais, par eux, on peut juger de la beauté de l'ensemble et du génie de l'artiste qui l'éleva.

Voici d'abord une colossale statue de *Saint Benoit* sous le froc de son ordre, le capuchon rabattu sur la tête, la main droite levée pour bénir, la main gauche tenant le bâton pastoral ; puis de nombreuses statues plus petites que nature, de saints et de prophètes, des bas-reliefs représentant des épisodes de la vie du fondateur de l'ordre des Bénédictins, des miracles opérés par lui ou par son intercession, des scènes de l'Ancien ou du Nouveau Testament.

Dans cette belle boiserie, le coup de ciseau est toujours ferme et voulu, le relief saisissant et ressenti, accrochant la lumière aux bons endroits. On pourrait peut-être reprocher à l'artiste quelques exagérations dans les mouvements et les musculatures; mais, quoi qu'il en soit, certains morceaux, tels que le *Sacrifice d'Abraham*, *Saint Christophe* portant l'Enfant Jésus sur ses épaules, *Saint Sébastien*, criblé de flèches, attaché à un arbre, sont parmi les œuvres les plus puissantes et les plus expressives que l'on puisse rencontrer, tout à fait dignes du maître auquel est due la moitié des stalles de la cathédrale de Tolède.

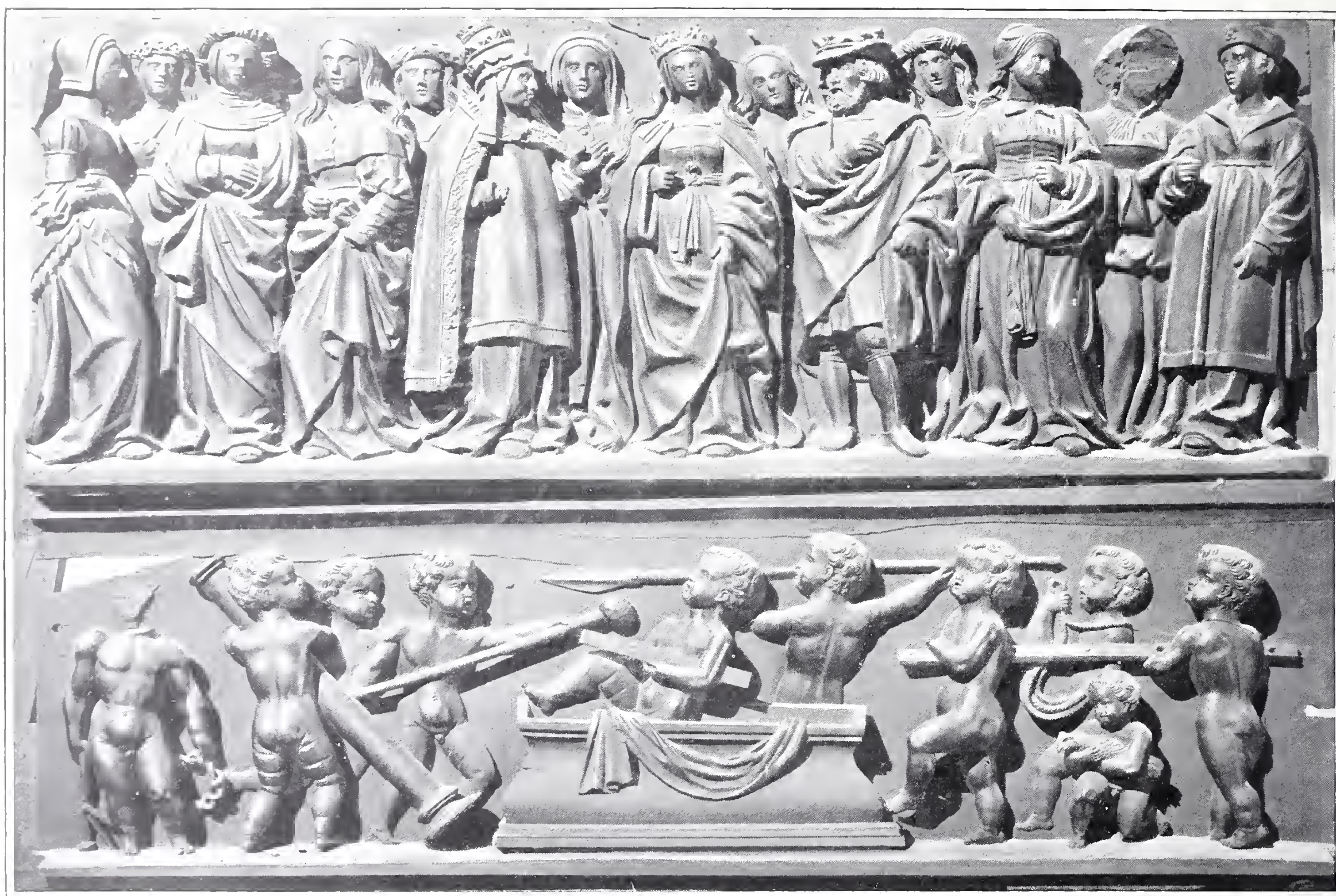


*Photo J. Laurent (Madrid).*

FRISES. — (Bois). — XVIe siècle
*(Musée de Valladolid)*

A côté des restes du retable se trouvent les stalles de San Benito-el-Real, qui peuvent prendre rang parmi les plus parfaites des œuvres de ce genre que la Renaissance espagnole ait produites. Elles ont longtemps passé pour être, comme le retable, d'Alonso Berruguete ; mais c'était une erreur, car il est prouvé aujourd'hui qu'elles ont été taillées entre 1522 et 1528 par Andrès de San-Juan, plus connu sous le nom d'Andrès de Najera.

Ces stalles, les unes hautes, les autres basses, comprennent au centre un siège plus important où devait s'asseoir l'évêque ou le prieur. Au-dessus de chacune d'elles se trouvaient, soutenues par de riches supports, les armoiries coloriées de l'un des monastères soumis à la règle de saint Benoit. Sur le dossier des stalles hautes, dans une niche, figure, taillée en ronde bosse, l'effigie du fondateur de l'un de ces monastères ou d'un saint appartenant à l'ordre ; trois cependant font exception et montrent, la première, *la Vierge*, la seconde, le roi *Juan Ier*, qui établit l'abbaye, et la troisième, le roi *Juan II*, son ardent protecteur. La stalle de l'évêque ou de l'abbé mitré est, contrairement à l'habitude, peinte et dorée. Le panneau placé au-dessus de la figure porte, au lieu de rinceaux et d'arabesques comme les autres sièges, deux vaches affrontées de carnation sur un fond d'or et séparées par une crosse épiscopale. Les stalles basses représentent des sujets du Nouveau Testament : *l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, le Massacre des Innocents, la Purification, la Cir-*



Photo J. Laurent (Madrid).

ALONSO BERRUGUETE. — LE SACRIFICE D'ABRAHAM. — SAINT SÉBASTIEN
Fragment d'un Retable. — Bois provenant de l'église San Benito-el-Real. — XVIe siècle
*(Musée de Valladolid)*

concision, la Fuite en Égypte, Jésus enseignant les Docteurs dans le Temple, les Noces de Cana, Jésus et la Samaritaine, Jésus et la Madeleine, le Lavement des Pieds, Jésus devant Pilate, le Golgotha, le Crucifiement, la Descente de Croix, la Résurrection; puis d'autres scènes empruntées à l'Ancien Testament et aux Évangiles, telles que Adam et Ève chassés du Paradis terrestre, la Parabole des Vierges sages et des Vierges folles. Deux de ces bas-reliefs sont traités avec un caractère et un genre d'esprit tout particuliers. L'un, la Purification, montre au haut d'un escalier à vis, la Sainte Famille devant le grand prêtre; l'autre représente le Christ en avant d'un édifice sur le toit duquel se démène un démon qui essaie de le transpercer de sa lance; à côté du Fils de Dieu, une femme et deux hommes nus sortent d'un puits, et derrière eux une énorme tête de monstre s'entr'ouvre pour les engloutir. Au-dessus, dans les nuages, plane un terrible diable, les ailes grandes ouvertes.

Les frises et les corniches sont capricieusement décorées d'arabesques, de rinceaux, de figures d'enfants, de feuillages et de fleurs. Les bras de sièges, les accoudoirs, les miséricordes, les consoles, présentent des cariatides, des enfants, des chimères, des chiens, des hippogriffes, des oiseaux, des feuillages, des têtes d'hommes, de femmes, des volutes, etc. Ainsi qu'à la cathédrale de Burgos, les sièges sont en marqueterie composée de bois d'essences variées.

Si d'ordinaire on laissait aux stalles la couleur naturelle du bois, il en était autrement pour les retables; ils étaient presque toujours peints et dorés, ainsi que les statues et les bas-reliefs qui les meublaient, afin de relever sans doute le ton sombre, triste et roux de la matière qui, vu le peu de lumière répandu le plus souvent dans les églises et les chapelles, aurait empêché d'en discerner les détails. Aussi cette enluminure n'est-elle, le plus souvent, que partielle. La dorure n'était pas davantage placée à plein, mais seulement aux endroits voulus pour rehausser les bordures à ornements ou à dessins, faire saillir un accessoire, surtout pour aider certaines parties à tourner, à sortir de l'ombre, au besoin même pour obtenir une sorte de coloration ou d'effet.

Ici, où ces retables, ces groupes, ces statues, ces bas-reliefs n'occupent plus les places pour lesquelles ils ont été conçus, où nous les voyons en pleine lumière quand ils avaient été destinés à des jours mystérieux et adoucis, leur aspect nous étonne, leur coloriage nous froisse presque, mais la réflexion fait bien vite tomber nos préventions.

Parmi les ouvrages les plus dignes d'attention que renferme la collection provinciale de Valladolid, se trouvent les deux statues en bronze doré du duc et de la duchesse de Lerme, provenant de leurs tombeaux élevés dans l'ancien couvent de San Pablo. Tous deux sont nu-tête, agenouillés sur un coussin, les mains croisées, la collerette godronnée au cou, les manchettes de dentelles aux poignets, le manteau d'hermine sur les épaules recouvrant le costume d'apparat de la duchesse et l'armure du duc, dont le casque repose à ses côtés.

Ces effigies, exécutées, d'après les dessins et les modèles de Pompeyo Leoni, par le fameux orfèvre Juan de Arfé aidé de son gendre Lesmes Fernandez del Moral, et terminées par ce dernier à la mort de son beau-père, témoignent d'un puissant sentiment décoratif, d'un grand sens du modelé des formes, mais aussi, hélas! de l'amour du théâtral, de l'ostentation et du faste dont étaient imprégnées les écoles de la décadence italienne.

Est-il réellement de Pompeyo Leoni, le superbe *Christ* d'ivoire de 30 centimètres de hauteur fixé à une croix d'ébène dont le pied sert de reliquaire? La tradition le prétend, et l'œuvre est assez belle, assez dans le goût et le sentiment du maître



*Photo J. Laurent (Madrid).*

POMPEIO LEONI, JUAN DE ARFÉ ET L. FERNANDEZ DEL MORAL. — LE DUC DE LERME
Statue de bronze doré, provenant de l'église San Pablo. — XVIe siècle
*(Musée de Valladolid)*

italien pour qu'elle soit de lui. Si elle n'est pas de Pompeyo Leoni, elle est assurément de l'un de ses disciples.

Arrivons à Juan de Juni, Gregorio Fernandez, Gaspar de Tordesillas et Pedro de la Cuadra. Ces artistes, personnels au suprême degré, envahis par une fougue involontaire, par une sorte de fureur concentrée qui les emporte parfois jusqu'à leur faire perdre tout goût et toute mesure, subjugués par une passion sensuelle de la vie, vont parfois jusqu'à ses limites extrêmes, jusqu'à son paroxysme le plus ardent, le plus absolu. Ils ne cherchent pas leur vision, elle s'impose au contraire à eux avec toutes ses outrances. Aussi, dans leurs productions enfiévrées, dans leurs statues ou dans les personnages de leurs bas-reliefs aux gestes violents, aux expressions exagérées et contorsionnées, ils demeurent d'ardents et absolus spiritualistes, au sentiment religieux profond et austère, toujours attirés par la souffrance et la douleur, bien différents en cela des artistes italiens de la même époque, élégants et voluptueux.

De Juan de Juni, probablement d'origine flamande et ayant travaillé en France avant de venir s'établir dans les Castilles, le musée possède une œuvre hors de pair : c'est le groupe de *l'Ensevelissement du Christ,* provenant de l'ancien retable du couvent des Franciscains de Valladolid qu'il exécuta en 1543-44. Ce superbe travail, composé de figures plus grandes que nature, est malheureusement incomplet, les deux soldats chargés de veiller sur le sépulcre ont disparu ; de plus, il n'est plus réuni en un groupe compact, et les différentes statues qui le composaient sont disséminées. Le principal morceau, le corps du Christ, est étendu sur la pierre du tombeau que recouvre un suaire ; les épaules pèsent sur un double coussin, la tête inclinée sur la droite, un bras replié sur la poitrine, l'autre tombant inerte sur le côté. Il a toute la rigidité du cadavre ; de la plaie qu'il porte au flanc s'est échappé un sang opaque, figé et noirâtre ; le masque, fort et puissant, laisse une impression inoubliable, avec ses yeux tuméfiés, son nez pincé, ses lèvres livides et flasques. Auprès du divin supplicié se trouvaient saint Nicodème à genoux et saint Pierre d'Arimathie, prêts à l'oindre d'huiles parfumées ; la Vierge éplorée, soutenue par saint Jean, l'apôtre bien-aimé, la Madeleine et Marie Salomé. Ces divers morceaux formaient certainement, quand ils étaient réunis, un ensemble qui pouvait être mis au rang des œuvres les plus énergiques que la sculpture ait produites, car ses parties sont encore aujourd'hui autant de chefs-d'œuvre.

Voici, de ce même artiste, un *Saint François d'Assise,* puis un *Saint Bruno.* Celui-ci est représenté debout, en vêtements blancs, le capuchon rabattu, la tête inclinée en avant, les yeux fixés sur un crucifix qu'il tient de la main droite, un livre ouvert dans la main gauche. Ce morceau de bois donne réellement l'illusion de la vie. Le sentiment religieux ne peut guère aller au delà. Notons, toujours de cet artiste véritablement supérieur, un *Saint Antoine de Padoue* portant dans ses bras l'Enfant Jésus et tenant à la main un livre sur lequel reposent les pieds de son précieux fardeau. Ce groupe est d'une expression douce et suave, que ne font certes pas présager ses autres ouvrages.

A côté de ces chefs-d'œuvre de Juan de Juni, le musée montre de nombreuses productions de Gregorio Fernandez, qui se distinguent aussi par le sens de la vie, la fermeté et la vigueur de leur exécution aussi bien que par l'entente des draperies, mais qui sont néanmoins d'une sève moins âpre et moins violente.

D'abord une *Sainte Thérèse,* provenant de l'église du cou-



*Photo J. Laurent (Madrid).*
POMPEIO LEONI, JUAN DE ARFÉ ET L. FERNANDEZ DEL MORAL. — LA DUCHESSE DE LERME
Statue de bronze doré, provenant de l'église San Pablo. — XVIe siècle
*(Musée de Valladolid)*

vent des Carmélites, d'une expression religieuse intense ; une seconde *Sainte Thérèse* à genoux, revêtue d'un costume brodé d'or d'une richesse inouie, un crucifix dans les mains, la place du cœur évidée et servant de reliquaire ; un *Christ en croix*, jadis au monastère de San Benito-el-Réal, d'une exécution impeccable, d'une impression poignante ; une *Madeleine*, de mouvement quelque peu exagéré, mais qu'il est difficile de juger en connaissance de cause, car elle faisait partie d'un ensemble qui n'existe plus. Vient ensuite un *Saint Pierre* colossal, dans la pose et l'attitude du fameux bronze placé à l'entrée de la basilique vaticane. L'apôtre est assis dans un large fauteuil doré et orné de gros clous de style Renaissance. Revêtu de ses vêtements sacerdotaux décorés de sujets modelés et peints avec une conscience qui n'exclut pas la largeur du faire, il lève le bras droit, les premiers doigts allongés pour bénir. Sa tête à demi chauve, le visage encadré dans un collier de barbe noire frisée, exprime à la fois la fermeté, la puissance, la bonté et même la bonhomie ; tout proche du chef de l'Église, sur un escabeau, sont posées sa tiare, haute au moins d'un demi-mètre, et ses clefs, longues à proportion. Également de dimensions colossales sont les deux statues de *Sainte Monique* et de *Sainte Scholastique*, toutes deux debout, en vêtements noirs lisérés d'un ornement doré, un voile blanc sur la tête retombant sur les épaules, la première une fleur et un mouchoir dans la main droite, la seconde un livre dans la main gauche.



Photo J. Laurent (Madrid).

GREGORIO FERNANDEZ. — LE BAPTÊME DU CHRIST
Haut relief bois, provenant du monastère des Carmes déchaussés. — Fin du XVIe siècle
*(Musée de Valladolid)*

D'autres ouvrages de Gregorio Fernandez sont tout au moins à noter : une *Vierge tenant sur ses genoux le corps de son fils mort*, taillé pour l'église du couvent de San Diego ; un grand et superbe bas-relief du *Baptême du Christ*, jadis au monastère des Carmes déchaussés ; un autre bas-relief, de pareilles dimensions, représentant *Saint Siméon Stock, recevant le scapulaire des mains de la Vierge ;* enfin, un buste naturaliste de *Sainte Anne*, la tête enveloppée dans ses voiles, certainement le très fidèle portrait d'une vieille Castillane.

A côté de ces œuvres indiscutables du maître, le musée montre de curieux pasos, ou plutôt des fragments de pasos qui passent pour être sortis de ses mains. Si ces figures ne sont pas de lui, il faut tout au moins admettre qu'elles ont été faites dans son atelier et sous sa direction.

Le paso est une production particulière et spéciale à la sculpture espagnole. Il consiste en une suite de statues en bois, ordinairement peintes et réchampies d'or, représentant, réunies en groupe, les principales scènes de la Passion : *le Jardin des Oliviers, le Jugement de Caïphe, le Couronnement d'épines, les Stations de la Voie douloureuse, le Crucifiement, la Mise au Tombeau*, etc., que l'on faisait figurer dans les processions de la Semaine sainte. Il n'était pas de cathédrale, d'église paroissiale, de chapelle, de couvent qui n'en possédât un et même plusieurs.

Dans ces pasos, Judas et les bourreaux, sous leurs costumes de soudards, de brigands de grand chemin, de vagabonds picaresques, ont des expressions si basses et si crapuleuses, des faces si impudentes et si patibulaires, que lors des processions, le peuple cherchait à les mettre en pièces et qu'il était difficile de les ramener intacts au point de départ. On dut



Photo J. Laurent (Madrid).

ALONSO BERRUGUETE. — LE SAINT SACRIFICE ET LA MESSE. — L'ADORATION DES ROIS. — UN SAINT. — UN PROPHÈTE
Retable bois, provenant de l'église San Benito-el-Real. — XVIe siècle

*(Musée de Valladolid)*

même, pour en empêcher la destruction, se résigner à ne plus les faire sortir.

Ed. de Amicis raconte, dans son livre sur l'Espagne, qu'à la vue de ces statues il crut être entré dans un bagne de géants.

Parmi les figures des pasos de Gregorio Fernandez ou de ses élèves, il faut faire une place aux deux larrons crucifiés, épouvantables suppliciés se tortillant lamentablement à de hauts gibets à peine équarris, dont l'un, le mauvais larron sans doute, à l'expression basse et ignoble, à la langue sanguinolente et enflée sortant de lèvres tombantes, livides et tuméfiées, est véritablement sinistre et repoussant.

La peinture et la dorure de ces statues et de ces groupes n'étaient pas une mince affaire. Ils étaient préalablement estofados. Sous cette désignation, qui n'a pas son équivalent en français, il faut entendre l'opération que l'on faisait subir au bois avant de le recouvrir de couleurs et de feuilles d'or. On y faisait adhérer, sur toute sa surface, une toile plâtrée, que l'on polissait ensuite jusqu'à lui donner l'aspect de la pierre ou du marbre. Ce n'était qu'après ce travail que l'on procédait au coloriage et à la dorure. Les peintres les plus célèbres ne dédaignaient pas de se livrer à cette occupation, et les estofadores habiles étaient fort appréciés. Chaque sculpteur avait son estofador de prédilection. Celui de Gregorio Fernandez était Diego Valentin Diaz, qui jouissait d'une grande réputation à Valladolid.

Un peu au-dessous de Juan de Juni et de Gregorio Fernandez, il convient de placer Gaspar de Tordesillas, qui vivait dans la seconde moitié du XVIe siècle, dont le musée possède une colossale statue de *Saint Antoine abbé*, à allure légèrement tourmentée, au geste emphatique, provenant d'un retable latéral de l'église San Benito-el-Real, source d'une partie de cette galerie provinciale. Couverte à profusion de peinture, de dorure et d'ornements de toutes sortes, elle témoigne d'une véritable force et d'un caractère michelangelesque indéniable. Il est à regretter que, placée un peu trop haut et un peu trop à l'écart dans une étroite galerie, derrière une porte, on ne puisse l'étudier comme elle mériterait de l'être.



Photo J. Laurent (Madrid).

JUAN ALONSO VILLABRILLE. — TÊTE DE SAINT PAUL
Bois provenant du couvent de San Pablo. — XVIIIe siècle
(*Musée de Valladolid*)

Dans le voisinage de ce *Saint Antoine abbé*, des productions d'artistes ignorés méritent d'être signalées. D'abord, une très noble *Vierge*, en robe bleue recouverte d'un manteau rouge, la tête enveloppée dans des voiles blancs et gris; ensuite, deux statues de moines, en froc de bure, aux têtes ascétiques pleines de caractère, aux mains et aux pieds d'un dessin très châtié et très pur.

De Pedro de la Cuadra, contemporain de Gaspar de Tordesillas, le musée renferme un bas-relief représentant l'*Apparition de la Vierge à saint Pierre Nolasque*, le fondateur de l'ordre pour le rachat des captifs, provenant de l'église de la Merced de Valladolid, d'un beau caractère, quoique lourd et surchargé.

Ayons garde, quelque répugnant que soit l'objet, de passer sous silence une macabre figuration de la Mort, au crâne vide d'yeux, à la bouche édentée, une lamentable guenille autour des reins, dont la peau flasque et parcheminée se colle contre le squelette. De la main gauche, elle tient une corne dorée pour l'appel du Jugement dernier. Détail horrible, des vers grouillants lui fouillent les entrailles. Ce morceau, d'une rare perfection de rendu, a longtemps été attribué, mais certainement à tort, à Gaspar Becerra. Il provient du monastère de San Pablo.

Pour le faire oublier, signalons vite une angélique figure de fillette de treize à quatorze ans, dont nous regrettons de ne pas connaître la légende, *Santa Liberata*, attachée sur une croix, la tête tombant sur les épaules,

les cheveux épandus sur le bois du gibet, le corps virginal recouvert d'une longue robe blanche à ramages brodés d'or, les manches relevées aux poignets, les mains et les pieds percés, laissant couler des filets de sang.

Remarquons aussi un délicat et élégant *Saint François d'Assise*, sous la robe de son ordre, à la tête mélancolique, à la bouche légèrement entr'ouverte, les mains et les pieds nus, conçu dans le style d'Alonso Cano, et peut-être l'œuvre de son disciple Pedro de Mena.

Nombre d'ouvrages anonymes mériteraient encore l'attention. Deux statuettes de moines, l'un écrivant, l'autre lisant, aux visages attentifs, aux mains vivantes, que l'on pourrait croire arrachées du tombeau de quelque Philippe Pot; une petite *Piedad*, d'un faire minutieux et délicat, occupant le centre d'un temple minuscule à colonnes doriques et à coupole de style romain.

Du commencement du XVIIIe siècle, le musée détient une œuvre superbe, d'un réalisme puissant et d'une expression douloureuse; c'est une tête de *Saint Paul*, posée sur une sorte de tablette inclinée en marbre strié. Datée de Madrid, — 1707, —



*Photo J. Laurent (Madrid*

GREGORIO FERNANDEZ. — LE CHRIST MORT SUR LES GENOUX DE LA VIERGE
Bois provenant de l'église San Diego. — Fin du XVIe siècle
*(Musée de Valladolid)*

elle est due à un artiste à peu près inconnu, Juan Alonso Villabrille. L'apôtre des Gentils est représenté agonisant, le front dénudé, avec une longue barbe enroulée, les yeux levés vers le ciel et la bouche entr'ouverte. Ce beau morceau, qui provient du couvent de San Pablo, en a manifestement inspiré un autre, figurant le même sujet, qui se trouve également ici.

Cette seconde effigie de *Saint Paul*, signée d'un certain Felipe Espinavete et modelée en 1760, cinquante ans après la première, est loin d'avoir sa valeur. Si celle de Villabrille n'existait pas, personne ne ferait attention à cette dernière.

Bien d'autres ouvrages seraient à signaler, dans ce riche musée de Valladolid; les peintures d'abord, puis les objets d'art décoratif, qui s'élèvent si souvent jusqu'au grand art, dont il renferme de superbes spécimens. Peut-être les passerons-nous en revue plus tard; pour l'instant, contentons-nous de nommer une splendide croix en cuivre, d'un demi-mètre de haut, sur laquelle sont figurés des personnages, des fleurons et des rinceaux, et dont le fond est émaillé de bleu turquoise et de bleu foncé.

PAUL LAFOND.

# Chronique des Ventes

Conformément aux usages établis, la saison des ventes s'est terminée à la fin du mois de juin, quelques jours plus tôt cependant que les années précédentes, où l'on voyait des ventes encore assez importantes se faire dans les premiers jours de juillet. Cette fois, contrairement à l'habitude, on a fini avec des vacations de premier ordre, puis, sans transition aucune, on est passé d'un mouvement d'affaires très actif au calme le plus complet.

Les ventes qui ont eu lieu dans le courant de juin et dont j'ai à rendre compte dans cette chronique, ont donné, en général, des résultats très satisfaisants, bien que venant tard dans la saison et à une époque où, amateurs et marchands, sont quelque peu encombrés des achats faits durant l'année. Malgré cela, les belles pièces ont toujours trouvé acquéreurs à des prix dépassant les prévisions.

Au commencement de juin, MM. Chevallier, Mannheim et Falkenberg dispersent la collection de Mademoiselle..., qui comprend de magnifiques bijoux et des tapisseries. Les joyaux produisent 730.000 francs et les tapisseries près de 300.000 francs. Je laisserai de côté les bijoux pour ne m'occuper que des tapisseries qui se vendent très cher. Le numéro de vedette est un meuble de salon couvert en tapisserie de Beauvais du temps de Louis XV à sujets d'amour et de scènes tirées des fables de La Fontaine. Mis en vente sur une demande de 50.000 francs, il est adjugé 78.000 franc à un grand antiquaire parisien. Dans les tentures se trouvait un panneau des Gobelins de la tenture des Dieux, d'après Claude Audran, de la fin de l'époque Louis XIV et représentant, sur fond jaune clair, la déesse Junon assise sur des nuées. Un marchand la paya 62.000 francs sur une estimation de 50.000 fr. Deux très grandes tapisseries flamandes du XVIII[e] siècle, se faisant pendant et offrant des sujets militaires se sont vendues à des prix bien différents que l'on ne s'explique pas, étant toutes deux de même qualité. Pour la première, on donna 35.000 francs, tandis que la seconde restait à 19.500 francs. Cinq panneaux d'Aubusson du XVIII[e] siècle à sujets de marines ont atteint 32.000 francs, et une tapisserie de Bruxelles du XVII[e] siècle représentant une allégorie des parties du monde a fait 17.700 francs. Quelques jours après, on vendait la deuxième partie de cette collection comprenant des objets de vitrine. Un bijou du XVI[e] siècle en or émaillé composé d'un centaure formé d'une perle baroque reposant sur un motif ajouré y fut payé 18.850 francs et une boite en or gravé et émaillé du XVIII[e] siècle, 10.500 francs.

Le 10 juin, on obtint l'adjudication sensationnelle de 121.000 francs dans une vente de modeste importance faite par MM. Boudin et Blée, pour un salon composé d'un canapé et quinze fauteuils couverts en ancienne tapisserie très fine d'Aubusson à corbeilles de fleurs. L'estimation était de 50.000 francs seulement. Peu de temps après, un secrétaire en marqueterie de bois de couleur du temps de Louis XVI orné de très nombreux bronzes atteignait 43.000 francs, bien que l'expert, M. Mannheim, eût déclaré qu'il était possible qu'il y ait eu des additions dans les bronzes.

Au milieu du mois, M. Lair-Dubreuil, assisté de MM. Sortais et Duplan, vendait des tableaux et objets d'art provenant des successions Delahante et du comte de H... Le produit s'éleva à 172.000 fr. avec des prix importants. Dans les tableaux, une grande composition par Oudry, *Le Cerf aux abois*, fut payée 16.000 francs, et deux grandes peintures par Lépicié, 11.000 et 8.200 francs. Une toile par Murillo monta à 10.000 francs et un simple dessin rehaussé d'aquarelle par Moreau le jeune, représentant l'enlèvement d'une montgolfière aux Tuileries, atteignit 12.500 fr. Dans les objets d'art, une pendule en bronze ciselé attribuée à Gouthière, formée de deux faunes tenant un vase, trouva acquéreur à 16.000 francs et une paire de vases époque Louis XVI en marbre blanc et bronze doré à 9.500 francs. On donna aussi 10.000 francs pour une boite époque Louis XVI en émail vert, montée en or et décorée en camaïeu par Sauvage.

Avec la vente de la collection Bayer, qui produisit 132.000 francs, passèrent quelques tableaux modernes d'importance moyenne. Le prix principal fut celui de 22.000 francs donné pour une toile de Corot, *Le Matin dans la Vallée*, qui dépassa légèrement la demande. Un autre petit Corot se paya 8.000 francs. Une peinture de Diaz, *Enfants turcs jouant aux Boules*, fit 14.100 francs, tandis qu'un autre, *Chiens griffons en forêt*, restait à 6.100 francs. On donna encore 10.250 francs pour *Dans le Désert*, par Decamps; 13.100 fr. pour un paysage par Jules Dupré et 9.000 fr. pour une composition par Delacroix, *Ovide en exil chez les Scythes*.

Trois ventes de tableaux anciens de diverses écoles terminèrent la série des vacations artistiques et, en même temps, la saison de MM. Chevallier et Féral, qui les dirigeaient. La première se composait uniquement de trois portraits par David, œuvres de la jeunesse de l'artiste, qui devait être plus tard le peintre officiel de l'Empire. On ne leur réserva pas un accueil très favorable, car aucun n'atteignit le prix de demande. Le plus important, *Portrait de M. Desmaisons*, fut payé 40.000 fr. Les deux autres, *Portraits de M. et Madame Buron*, restèrent à 6.000 et à 8.500 francs.

La seconde de ces ventes fut celle de la collection Gallotti qui donna un total de 112.900 francs. On poussa là à 25.100 francs, sur une demande de 20.000, un beau portrait de jeune fille par Van Ravestein. Un portrait d'homme, par Van Dyck, fut acquis pour 6.500 francs, et un portrait de femme, par Rubens, pour 6.400 francs. Dans l'école italienne, un panneau de l'atelier de Carlo Crivelli resta à 7.900 francs et, dans l'école anglaise, on fit monter à 8.100 francs un portrait de jeune femme sans attribution.

Le lendemain passa aux enchères la collection d'Hautpoul qui, pour venir la dernière, n'en donna pas moins un brillant résultat et un total de 248.000 francs. Tous les honneurs revinrent là à l'école française du XVIII[e] siècle. Le goût du jour pour les peintures de Drouais se manifesta d'une façon éclatante, puisqu'un amateur paya 41.000 francs un portrait de jeune femme par cet artiste, signé et daté de 1760. Une petite composition par Lancret, *Plaisirs champêtres*, fut poussée à 40.000 fr. et une fort jolie chose par Fragonard, *Le Contrat*, à laquelle pourrait bien avoir collaboré Mademoiselle Gérard, trouva preneur à 29.000 francs. Quatre dessus de portes, par Carle Van Loo, furent payés 13.700 francs; une tête de jeune fille, par Greuze, 11.000 fr. un petit portrait présumé de Louis XVI, pa Duplessis, 8.000 francs, et deux grandes toile attribuées à Rigaud, 7.000 francs chacune Dans l'école flamande-hollandaise, on s'es vivement disputé un petit panneau par Wouwerman, *Le Camp*, que l'on a mené ainsi à 8.750 francs. De même pour une peinture d Téniers, *Les Fumeurs*, et pour une composition de la jeunesse de Metzu que l'on a payées 6.050 et 6,000 francs. Moins heureux un portrait présumé de Gaspard de Crayer par Van Dyck, est resté à 6.500 francs au dessous de la demande.

A Londres, il y a eu un bon courant d ventes chez Christie, mais rien de sensationnel. Cependant, des tableaux ont donn lieu à des prix élevés, surtout pour l'écol anglaise. C'est ainsi qu'un portrait de dame par Hoppner, a atteint 152.250 francs; u portrait de Robert Burns, par Nasmyth 42.000 francs; un portrait de la comtesse d Minto, par Raeburn, 40.675 francs; un portrait de lady Waldegrave, par Reynolds 33.325 francs; un portrait de lady Garrow par Opie, 21.875 francs; un portrait de lad Hamilton, par Romney, 18.900 francs. Dan les autres écoles, un portrait par Maes a fai 18.900 francs; un paysage par Ruysdael 14.700 francs; un portrait d'homme, pa Tournières, 16.000 francs, et un portrait d la maréchale de Luxembourg, par Watteau 15,225 francs. Pour les tableaux modernes, l vente Galloway a fourni des prix intéressants. Deux paysages, par Corot, ont ét payés 34.125 et 14.425 francs; un paysage par Troyon, a fait 9.175 francs; une vue d Saint-Malo, par Lhermitte, 14.000 francs, e des Fantin-Latour, aux environs de 10.000 fr Un pastel de Degas a atteint presque 7.000 fr Avec la fin de la vente Hawkins, il y a e quelques prix pour des objets de vitrine et de porcelaines. Une tabatière en or ciselé e émaillé, époque Louis XVI, a été adjugé 27.500 francs et d'autres entre 5.000 e 10.000 francs. Deux assiettes en ancienn porcelaine de Chine coquille d'œufs ont fai 8.250 francs et six assiettes en ancienne porcelaine tendre de Sèvres à fond rose Du Barr se sont payées 20.000 francs.

Au moment de mettre sous presse, la nouvelle nous arrive de Londres que l'on vient d vendre chez Christie, la collection de lad Ashburton. Deux portraits par Van Dyck, représentant le roi Charles I[er] et la reine Henrietta-Maria, ont obtenu le prix sensationnel d 442.000 francs, achetés par un grand marchand de Londres.

A Francfort, à la vente de la collection Lutteroth, un tableau par Schreyer, *L'Attelage russe*, a été poussé à 38.600 francs; un paysag de Calame à 12.300 francs, et un autre pa Achenbach à 9.500 francs. A Amsterdam, dan une vente de gravures anciennes, on a donn 9.870 francs d'une épreuve de *Jésus guérissant les malades*, pièce aux Cent florins, pa Rembrandt, sur papier du Japon. Une épreuv de *Chaumière et Grange à foin*, par le même a atteint plus de 5.000 francs. Une estampe e couleurs, de l'école anglaise, par Smith, *Alméria*, a dépassé 4.000 francs. Enfin, aux environs de Lisbonne, on a vendu dernièremen 35.000 francs deux tapis anciens de la Perse

A. FRAPPART.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & C[ie], Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES MAITRES DU XIX[E] SIÈCLE

# COROT ET SON ŒUVRE

Cet ouvrage, premier d'une série qui pourra embrasser les Peintres les plus illustres du XIX[e] siècle et qui, par le nombre et la perfection des reproductions, rendra aux amateurs et aux artistes des services essentiels, sera publié en un album de format in-4° jésus (35 × 28), précédé d'une étude par M. MAURICE HAMEL, qu'accompagne un portrait du maître, et composé de CENT planches en typogravure Goupil, remontées sur passe-partout.

L'ouvrage sera livré aux souscripteurs dans un portefeuille.

Le texte sera tiré sur papier de Hollande Van Gelder Zonen.

Le tirage est limité à **mille exemplaires,** numérotés à la presse de 1 à 1,000 en chiffres arabes.

*Prix de l'ouvrage :* **100** *francs*

MAISON DE L'EMPEREUR

# LA VÉNERIE

**1852-1870**

Formera un ouvrage du format grand in-folio (47 × 35), composé : 1° D'un texte d'environ cinquante pages, rédigé par M. Emmanuel Jadin, tiré sur papier des manufactures du Marais et orné de deux planches tirées en camaïeu, d'après une aquarelle de M. Édouard Detaille et un pastel de M. Emmanuel Jadin; 2° de neuf planches, même format, tirées en fac-similé des pastels originaux de M. Emmanuel Jadin; le tout présenté dans un Album en maroquin de grand luxe.

IL SERA TIRÉ DE CET OUVRAGE CENT EXEMPLAIRES

NUMÉROTÉS A LA PRESSE, EN CHIFFRES ARABES, DE 1 A 100

Dont QUATRE-VINGT-DIX EXEMPLAIRES, texte et planches sur papier vélin des manufactures du Marais. *Prix de l'exemplaire.* **300** fr.

Et DIX EXEMPLAIRES, texte et planches sur papier des Manufactures impériales du Japon, avec une suite supplémentaire des planches tirée en camaïeu dans le format du texte . . . . . *Prix de l'exemplaire.* **500** fr.

Les souscripteurs pourront, s'ils le désirent, avoir leur nom imprimé sur le faux-titre de l'exemplaire qu'ils auront souscrit.

**LES ARTS.** — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

1905 AOUT N° 44

# LES ARTS

## REVUE MENSUELLE DES MUSÉES COLLECTIONS EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR GOUPIL & C^IE ÉDITEURS IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT & C^IE ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**

# LES ARTS

Revue mensuelle des

MUSÉES, COLLECTIONS, EXPOSITIONS

PUBLIÉE PAR

GOUPIL & Cie, Éditeurs-Imprimeurs

MANZI, JOYANT & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

*DIRECTION ET RÉDACTION : 24, Boulevard des Capucines, PARIS*

**CONDITIONS D'ABONNEMENT**

PARIS : Un An. . . . . . . . . . . . **22** fr. | DÉPARTEMENTS : Un An. . . . . **24** fr. | ÉTRANGER (Union postale) : Un An. **28** fr.

PRIX DU NUMÉRO : France... **2** fr. — Étranger... **2** fr. **50**

**ABONNEMENT ET VENTE : 24, Boulevard des Capucines, PARIS**

LES MAITRES DU XIX^E SIÈCLE

# COROT ET SON ŒUVRE

Cet ouvrage, premier d'une série qui pourra embrasser les Peintres les plus illustres du XIX^e siècle et qui, par le nombre et la perfection des reproductions, rendra aux amateurs et aux artistes des services essentiels, sera publié en un album de format in-4° jésus (35 × 28), précédé d'une étude par M. MAURICE HAMEL, qu'accompagne un portrait du maître, et composé de CENT planches en typogravure Goupil, remontées sur passe-partout.

L'ouvrage sera livré aux souscripteurs dans un portefeuille.

Le texte sera tiré sur papier de Hollande Van Gelder Zonen.

Le tirage est limité à **mille exemplaires,** numérotés à la presse de 1 à 1,000 en chiffres arabes.

*Prix de l'ouvrage :* **100** *francs*

---

MAISON DE L'EMPEREUR

# LA VÉNERIE

**1852-1870**

Formera un ouvrage du format grand in-folio (47 × 35), composé : 1° D'un texte d'environ cinquante pages, rédigé par M. Emmanuel Jadin, tiré sur papier des manufactures du Marais et orné de deux planches tirées en camaïeu, d'après une aquarelle de M. Édouard Detaille et un pastel de M. Emmanuel Jadin; 2° de neuf planches, même format, tirées en fac-similé des pastels originaux de M. Emmanuel Jadin; le tout présenté dans un Album en maroquin de grand luxe.

IL SERA TIRÉ DE CET OUVRAGE CENT EXEMPLAIRES

NUMÉROTÉS A LA PRESSE, EN CHIFFRES ARABES, DE 1 A 100

Dont QUATRE-VINGT-DIX EXEMPLAIRES, texte et planches sur papier vélin des manufactures du Marais. *Prix de l'exemplaire.* **300** fr.

Et DIX EXEMPLAIRES, texte et planches sur papier des Manufactures impériales du Japon, avec une suite supplémentaire des planches tirée en camaïeu dans le format du texte . . . . . *Prix de l'exemplaire.* **500** fr.

Les souscripteurs pourront, s'ils le désirent, avoir leur nom imprimé sur le faux-titre de l'exemplaire qu'ils auront souscrit.

# LES ARTS

N° 44 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Août 1905

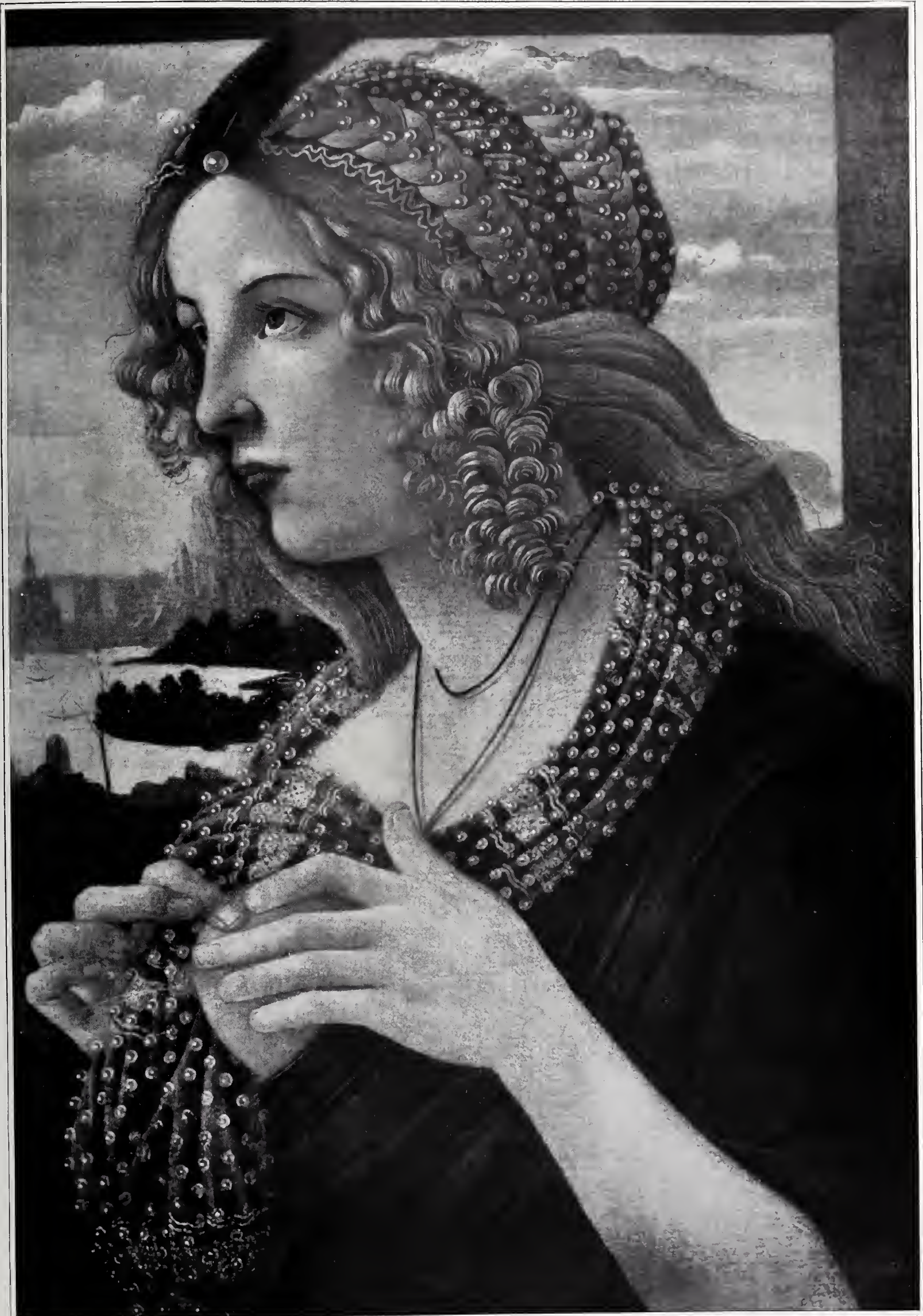


Photo Braun, Clément & Cie.

BOTTICELLI (attribué à). — LA BELLE SIMONETTA

*(Collection de Sir Frederick Cook)*

# LA COLLECTION DE SIR FREDERICK COOK, Viscomde de Monserrate

## A Richmond

La vaste collection de tableaux et d'objets d'art de Doughty House, Richmond, près de Londres, a été formée par feu Sir Francis Cook, le premier baronnet, vicomte de Monserrate en Portugal. La majeure partie fut réunie entre 1860 et 1890; il y eut peu d'additions après cette date et aucune depuis la mort de Sir Francis en 1901. Depuis lors, au contraire, il a été fait de judicieuses éliminations, et l'on peut dire que le propriétaire actuel, Sir Frederick, possède la collection particulière la plus nombreuse et la plus complète d'œuvres des maitres anciens qui se trouve en Angleterre. D'autres collections peuvent contenir des chefs-d'œuvre plus célèbres ou des tableaux d'une plus grande valeur historique; aucune ne représente aussi complètement toutes les époques de la peinture, — l'art moderne excepté, — et son caractère général, sévère et pondéré, reflète admirablement les goûts et les prédilections de son distingué fondateur.



Photo Braun, Clément & Cie

PIERO DELLA FRANCESCA (attribué à). — PORTRAIT D'UNE DAME
*(Collection de Sir Frederick Cook)*

Le noyau de la collection (une centaine de toiles) fut acheté en bloc à Sir J. Charles Robinson, le curateur des galeries de peinture de feu la reine Victoria, dont Sir Francis Cook consulta les lumières et rechercha les avis dans toutes les acquisitions qu'il fit plus tard. Il ne reste qu'un petit nombre de ces premiers tableaux, car, comme tous les collectionneurs avisés, Sir Francis améliorait constamment l'ensemble de sa collection en se débarrassant des œuvres inférieures et, comme le nombre des tableaux croissait rapidement, il fallait faire de la place en sacrifiant judicieusement les moins précieuses des premières acquisitions. Néanmoins il fallut ajouter des galeries aux galeries jusqu'à ce que la collection prit les vastes proportions qu'elle a actuellement; et, dans ces deux dernières années, il a fallu faire de nouvelles modifications, de façon à gagner de l'espace et à permettre une disposition plus avantageuse des tableaux.

Quelques-uns des chefs-d'œuvre de la collection sont si connus et ont été si souvent gravés dans les catalogues illustrés, les journaux et les revues, qu'il a paru plus intéressant de reproduire ici un certain nombre des œuvres les moins connues. Nous citerons, parmi les premiers, les tableaux célèbres, tels que *les Trois Maries au Sépulcre*, d'Hubert Van Eyck, *la Madone à l'Iris*, d'Albert Dürer, et *la Femme aux Omelettes*, de Velasquez.

Il nous semble également inutile de reproduire les trois



Photo Braun, Clément & Cie.

TINTORETTO (JACOPO ROBUSTI dit). — PORTRAIT D'UN SÉNATEUR VÉNITIEN
*(Collection de Sir Frederick Cook)*

Rembrandt, c'est-à-dire le *Portrait de la Sœur de l'Artiste*, le *Portrait d'Alotte Adriaans* et *l'Intérieur avec l'Histoire de Tobie*.

L'exposition récente à Paris de *la Femme au Bain* (Gabrielle d'Estrées, peut-être), par François Clouet, a familiarisé le public avec une remarquable œuvre française, de même que la nouvelle publication de l'Arundel Club a fait connaître à un grand nombre d'amateurs de l'art italien l'important *tondo* de *l'Adoration des Mages* de Filippo Lippi et la touchante *Pietà* de Moretto de Brescia. La petite *predella* de Raphaël, avec une scène de l'histoire de saint Nicolas de Tolentino, a un intérêt historique considérable, car elle est (avec un fragment correspondant à Lisbonne) tout ce qui reste d'un retable jadis fameux, peint dans sa jeunesse par Raphaël pour Città di Castello. Elle a été reproduite, il y a quelques années, dans *la Gazette des Beaux-Arts*. On peut citer parmi les autres belles œuvres italiennes de la collection, *la Sainte Famille* de Fra Bartolommeo, signée et datée de 1516 qui, avec *la Sainte Famille*, appartenant au comte Cowper, représente dignement ce maître dans les galeries particulières d'Angleterre, et rachète la pauvreté du spécimen que possède la National Gallery; *le Christ couronné d'Épines* d'Antonello da Messina ou Solario; le *Mars, Mercure et Bellone* de Paris Bordone et le retable avec *la Nativité* (signé et daté de 1534) de Perino del Vaga. De Signorelli il y a deux admirables fragments d'un *Baptême* qui sont supérieurs à tout ce qu'on voit à la National Gallery; de Crivelli une ravissante *Madone* et d'Ercole de Roberti, *Médée et ses Enfants*, d'un superbe coloris et d'un beau dessin.



*Photo Braun, Clément & Cie.*

FRA FILIPPO LIPPI. — SAINT BERNARD ET SAINT MICHEL

*(Collection de Sir Frederick Cook)*

Mais il est temps d'arriver aux œuvres reproduites ici. Commençons par les Italiens et quelques peintres Espagnols et Français. Les deux saints, *Michel* et *Bernard* de Fra Filippo Lippi, ne sont pas seulement des œuvres d'une grande beauté; ils ont aussi la plus haute valeur historique. Il est peu de peintures du xv<sup>e</sup> siècle dont l'authenticité soit aussi parfaite, car nous possédons une lettre autographe de l'artiste, adressée à Jean de Médicis, en date du 20 juillet 1457, dans laquelle il donne une description et un petit croquis de la composition entière, où l'on voit une madone et des anges entre ces deux saints. Il serait intéressant de retrouver la partie centrale et de reconstituer ce triptyque dans son cadre gothique. Ces deux saints proviennent d'une collection particulière de Madrid et, avec l'important *tondo* du même peintre, font d'une visite à la collection de Richmond un pèlerinage obligatoire pour ceux qui étudient l'art de Fra Filippo Lippi (1). On pourrait croire que Burne-Jones a été inspiré par le saint Michel, car il est des œuvres de maître moderne qui présentent beaucoup de traits communs avec ce tableau au point de vue du sentiment artistique et même du coloris. Quoi qu'il en soit, on ne peut nier que le saint de Fra Filippo ne soit une des plus belles créations de l'art florentin.

(1) Cependant M. Edward Strutt, qui prétend être le dernier des biographes de Filippo, ne fait même pas mention de ces tableaux.



Photo Braun, Clément & Cie.

TITIEN (attribué au). — PORTRAIT D'UN JEUNE CHEVALIER DE MALTE
*(Collection de Sir Frederick Cook)*

Pour nous en tenir toujours à cette école, mentionnons le séduisant portrait de femme, dit *Bella Simonetta*, attribué à Botticelli. C'est incontestablement un des plus attrayants des portraits qui passent pour la représenter; par le coloris et le sentiment, il attire l'admiration du spectateur comme autrefois celle de Laurent de Médicis. Bien que, par les traits, il diffère un peu du portrait de Chantilly qui porte son nom, il n'est pas impossible de concilier les deux effigies si l'on tient compte du fait qu'ils sont dus à deux artistes différents, et surtout si l'on se souvient de la puissante personnalité de l'être étrange que fut Piero di Cosimo, lequel a dû communiquer à son modèle quelque chose de sa nature romanesque. D'ailleurs, le portrait de Richmond est moins un portrait qu'une brillante improvisation sur une jolie femme, jointe à une allégorie qui n'est pas facile à interpréter.

On peut certainement affirmer l'identité de *la Dame* de Sebastian del Piombo avec la fameuse *Fornarina* du même artiste qui est au Musée des Offices. Même type et même attitude dans les deux tableaux, bien que celui de Richmond soit antérieur à l'autre de quelques années. On en peut fixer la date avec exactitude car, au point de vue du coloris et de l'ordonnance générale, cette dernière œuvre se rapproche de *la Fille d'Hérodiade*, prêtée par M. Salting à la National Gallery et qui est datée de 1510. *La Dame* de Richmond, qui a l'attitude d'une Madeleine, a donc été peinte par Sebastian del Piombo, alors qu'il était encore élève du Giorgione à Venise, et ce tableau fournit un point de comparaison important pour ceux qui veulent se faire une idée juste de l'art de Sebastian del Piombo au début de sa carrière.

Le *Sénateur* du Tintoret est un bel exemple de la peinture vénitienne de la fin du XVIe siècle; il est plein de vigueur et de caractère. Il est instructif de comparer ce portrait d'un vieillard, largement et puissamment traité, avec celui d'un faire plus guindé, mais non sans noblesse, d'un jeune patricien, désigné sous le nom de *Chevalier de Malte*, attribué non sans raison au Titien, bien que, en réalité, fort peu dans sa manière. A la vérité, ce jeune noble vient de Florence et non de Venise, et malgré la signature TITIANVS (évidemment ajoutée après coup), il faut chercher le peintre parmi les disciples du Bronzino et de Pontormo. Il est probable que nous nous trouvons en face d'une œuvre de Francesco Salviati, dont l'élève, Giuseppe Porta, surnommé aussi Salviati, a fait de ce portrait une réplique qui est au musée de Berlin. Van Dyck a fait dans son album (aujourd'hui à Chatsworth) un croquis de cette toile, ce qui prouve que ce charmant tableau avait alors pour les Flamands le même attrait qu'il a de nos jours pour les gens du Nord.

Une étrange et attirante *Tête du Christ*, une des plus émouvantes et des plus impressionnantes qui existent, nous ramène à Venise. On dirait presque que c'est un portrait; peut-être l'auréole qui l'entoure a-t-elle été ajoutée après coup pour donner un caractère sacré à ce qui n'était à



Photo Braun, Clément & Cie

SEBASTIAN DEL PIOMBO. — PORTRAIT DE FEMME
(Collection de Sir Frederick Cook)



Photo Braun, Clément & Cie.

SODOMA (GIOV. ANT. BAZZI dit). — SAINT GEORGES ET LE DRAGON

*(Collection de Sir Frederick Cook)*

l'origine qu'une simple ressemblance. Ce qui donne un intérêt particulier à cette supposition, c'est l'analogie des traits du modèle avec ceux d'Albert Dürer, et ce problème devient encore plus intéressant quand on a constaté que l'auteur de cette tête est Jacopo de Barbari. Cela semble prouvé par un mélange de styles du Nord et de Venise, et par le caractère général de l'œuvre qui rappelle le maître du Caducée. On a aussi attribué cette œuvre à Lotto ou à Cima, et on lui a prêté une origine milanaise, mais il y a de puissantes raisons pour combattre ces opinions, et le sentiment général confirme l'attribution qu'on en a faite à Barbari. Quant à savoir s'il convient d'établir un rapport à ce sujet entre le nom de Dürer et celui de Barbari, c'est une énigme dont le mot est encore à trouver.



Photo Braun, Clément & Cie.

JACOPO DE BARBARI. — TÊTE DU CHRIST
*(Collection de Sir Frederick Cook)*

Sodoma est représenté par une belle peinture, *Saint Georges et le Dragon*, dans laquelle il a déployé de grandes qualités d'imagination. Sauf à Sienne, cet artiste ne peut être jugé nulle part mieux qu'à Richmond, car aucune galerie européenne ne possède de lui une œuvre comparable à celle-ci pour la beauté du coloris et le charme délicat du paysage. Le manteau de saint Georges, d'un rouge flamboyant, jette une note éclatante de défi dans la composition, et si le cheval paraît appartenir à la race porcine, le sujet n'est-il pas du domaine de la légende? Des documents existants prouvent que ce tableau a été peint par Sodoma en 1518.

Voici, par César da Sesto (comme Sodoma de l'école milanaise originairement), un retable qui est son œuvre la plus considérable après le polyptyque de Melzi. Son art, milalais, vénitien et romain, y est résumé en éléments fort reconnaissables qui donnent une impression de décousu peu agréable. César da Sesto fut le premier des éclectiques et finit ses jours en Italie méridionale, dans un milieu conforme à son caractère. Ce tableau, comme celui de Naples, paraît avoir été peint pour une église de Messine; on voit encore aujourd'hui, au musée de Palerme, une curieuse transcription de cette composition. La Vierge et l'Enfant sont dérivés de Léonard de Vinci[1]; le saint Georges est emprunté à Paris Bordone, et ensuite au saint Georges de Castelfranco, du Giorgione. Les bas-reliefs et le saint Jean-Baptiste rappellent Raphaël et la dernière manière des Stanze. Certes, il fallait un génie supérieur à celui de César da Sesto pour faire de tous ces éléments disparates une œuvre réussie. Et malgré tout, le caractère ambitieux de cette œuvre, joint à une certaine majesté, à une certaine sobriété dans le coloris, fait de ce retable le tableau principal des dernières années de l'artiste. La galerie de Richmond renferme aussi un exemple capital de sa première manière, un *Saint Jérôme* peint sous l'influence directe de Léonard de Vinci.

*L'Inspiration de saint Jérôme,* traitée d'une façon si remarquable et si originale, fait penser au Corrège, et c'est



Photo Braun, Clément & Cie.

LE PÉRUGIN (attribué au). — LA FLAGELLATION DU CHRIST

*(Collection de Sir Frederick Cook)*

comme étant de lui que ce tableau a été gravé dans la *galerie* de Le Brun; il passa ensuite dans la collection de Sir Thomas Baring, à qui Sir Francis Cook l'acheta, il y a bien des années. Il n'est guère douteux maintenant que ce tableau est l'œuvre d'un habile élève du Corrège, Rondani, dont on voit des peintures authentiques à Parme et ailleurs. Les inscriptions dans le coin et sur la banderole sont incompréhensibles et ont probablement été défigurées quand le tableau a été restauré.

Passant à l'Italie centrale, nous constatons que Signorelli est admirablement représenté par deux fragments de ce qui a dû être un *Baptême du Christ*. Ces figures révèlent si parfaitement les meilleures qualités de ce grand maître, qu'on doit préférer ces fragments à tous les exemples que possède la National Gallery. Nous en reproduisons un dans lequel il est intéressant de noter le motif de l'homme qui se dévêt, motif qui se retrouve dans *le Baptême du Christ* de Piero della Francesca, qui est à la National Gallery. Mais Signorelli montre des connaissances anatomiques bien supérieures, et réussit à faire, d'un incident banal, une chose d'une grande beauté. Ces fragments sont fort bien conservés et ne sont inférieurs à aucune des œuvres de Signorelli.

Le *Portrait d'une Dame*, attribué, suivant la tradition et comme tous les profils de cette époque, à Piero della Francesca, a donné lieu à bien des hypothèses. Quelle est cette femme à la coiffure bizarre? Quel artiste peignait de cette façon? La difficulté est telle que les critiques ne peuvent se mettre d'accord sur l'école à laquelle appartient ce portrait, et encore moins sur l'identité du modèle. Ce tableau est-il vénitien, ombrien, florentin, siennois? Chacune de ces écoles a ses partisans. Une chose, en tout cas, semble claire, c'est que ce n'est pas le portrait d'Isotta de Rimini, comme on le désignait quand il figurait dans la collection Barker, et qu'il n'est pas l'œuvre de Piero della Francesca. Et cette constatation négative faite, on ne peut en dire autre chose à présent.

Pour finir, nous reproduisons, parmi les œuvres des maîtres italiens, un charmant petit tableau de l'Italie centrale, représentant *la Flagellation du Christ*. Autrefois, quand il figurait dans la collection Northwick, il passait pour un Raphaël, attribution que la critique moderne repousse. Il est malaisé de dire s'il est du Pérugin ou de Lo Spagna. Le fait est que ce petit tableau est d'une si exquise facture que ces deux noms ne nous satisfont pas. Nous sommes en présence d'une autre énigme qui vaut la peine d'être devinée. La même incertitude plane sur l'*Apollon et Marsyas*, du Louvre, œuvre comparable, sous bien des rapports, au tableau de Richmond; et si la première de ces œuvres est, comme bien des critiques l'affirment, du Pérugin, la seconde peut l'être également. Au point de vue du fini de l'exécution et de son état de conservation, cette peinture est des plus remarquables; elle attire par la beauté du coloris beaucoup plus qu'on ne pourrait le croire à la vue de la reproduction, qui fait apparaître la pauvreté du dessin de certaines parties.

Il va sans dire que ces douze tableaux sont loin d'épuiser la série intéressante d'œuvres italiennes que possède la collection de Richmond, car, outre les neuf autres peintures importantes dont



*Photo Braun, Clément & Cie.*

CESARE DA SESTO. — LA VIERGE ET L'ENFANT, ENTRE SAINT JEAN-BAPTISTE ET SAINT GEORGES

*(Collection de Sir Frederick Cook)*



Photo Braun, Clément & Cie.

VELASQUEZ. — MENDIANT ESPAGNOL
(Collection de Sir Frederick Cook)

il a été parlé au début de cet article et que nous ne reproduisons pas ici parce qu'elles sont plus connues que celles que représentent nos illustrations, il serait facile d'en citer une douzaine d'autres, qu'une galerie moins importante serait fière de posséder. Telle est, par exemple, la jolie peinture de *la Vierge et l'Enfant*, entourés d'anges musiciens, attribuée à Fra Angelico, ou encore de précieux exemples de l'art siennois, parmi lesquels sont *la Madone*, de Ceccarelli signée et datée de 1347), et *la Nativité*, de Francesco di Giorgio. L'école de Ferrare, aussi, est bien représentée par des œuvres authentiques de Marco Zoppo et de Cosimo Tura, ainsi que par un grand retable d'Ercole di Giulio Grandi, et une série d'œuvres de Lanini, le Dominiquin, Palma le jeune, Calisto da Lodi, Annibal Carrache, Cima, Bassano, Rocco Marconi, et, parmi les Milanais, Luini et Giampetrino, complète la longue liste des peintures italiennes.

Nous allions oublier une des œuvres historiques les plus importantes de la collection, le portrait de Laura de Dianti par le Titien, qui maintenant, après de longues hésitations, est reconnu pour l'original qui jadis ornait les galeries de Christine de Suède et de Philippe d'Orléans. Malheureusement il est dans un état qui est loin d'être parfait. Cependant on peut établir que c'est bien là le portrait peint par le Titien pour Alphonse de Ferrare, vers 1523, ce qui en fait un document d'une grande importance au point de vue de la carrière du maître. En tout, la collection contient environ cent soixante tableaux italiens.

La salle espagnole renferme une cinquantaine d'œuvres, dont quelques-unes de grandes dimensions et d'une véritable importance au point de vue de l'histoire de l'art de la péninsule. A commencer par un retable complet en vingt-quatre panneaux (chose unique hors d'Espagne), presque tous les meilleurs artistes espagnols sont représentés, et il y a même des exemples caractéristiques de l'art de Valdes Leal, Gran Vasco et Pedro Campaña.

Nous avons déjà parlé du célèbre *Intérieur de cuisine* ou *Bodegone*, de Velasquez; il est si connu que nous ne le reproduisons pas ici, malgré sa très grande importance. Deux autres tableaux attribués à Velasquez sont reproduits dans ce numéro; le premier est *le Mendiant espagnol;* le second le portrait de la reine *Marianne d'Autriche.*




*Photo Braun, Clement & Cie.* RONDANI (École du Corrège). — L'INSPIRATION DE SAINT JÉROME
*(Collection de Sir Frederick Cook)*

En ce qui concerne le premier, les avis sont partagés, et il n'est même pas certain que le tableau soit d'origine espagnole. On ne peut nier cependant que ce soit une œuvre d'une grande puissance, qui excite l'admiration du visiteur. Le sujet est un peu obscur; mais il semble représenter un vieux mendiant, dont le seul plaisir est la bouteille. La sphère pourrait rappeler les scènes de sa jeunesse, qu'il contemple avec un regret ému. Ce tableau est venu d'Espagne en 1818; les analogies qu'il présente avec la première manière de Velasquez l'ont fait attribuer à ce maître; bien des critiques, à commencer par Justi, condamnent cette attribution, et l'on n'est pas encore fixé sur sa véritable origine.

On peut en dire autant d'une grande nature morte, qui est une des plus remarquables qui existent. Il est au moins singulier qu'on l'attribue traditionnellement à Velasquez, et si réellement elle est de lui, c'est incontestablement son chef-d'œuvre en ce genre.

La *Marianne d'Autriche* est regardée comme le premier en date des portraits existants de la petite reine; il fut peint



Photo Braun, Clément & Cie.

VELASQUEZ. — PORTRAIT DE MARIANNE D'AUTRICHE, ÉPOUSE DE PHILIPPE IV, ROI D'ESPAGNE
*(Collection de Sir Frederick Cook)*

par Velasquez au moment où la princesse se rendait à Madrid, en 1649. Elle est encore coiffée à la mode autrichienne et porte dans les cheveux la perle historique.

La collection de Richmond possède aussi un portrait de la même princesse par Carreño; elle a revêtu un costume de religieuse à la suite de la mort du vieux roi Philippe IV. Un tableau du même artiste représente leur fils Charles II, peint en pied.

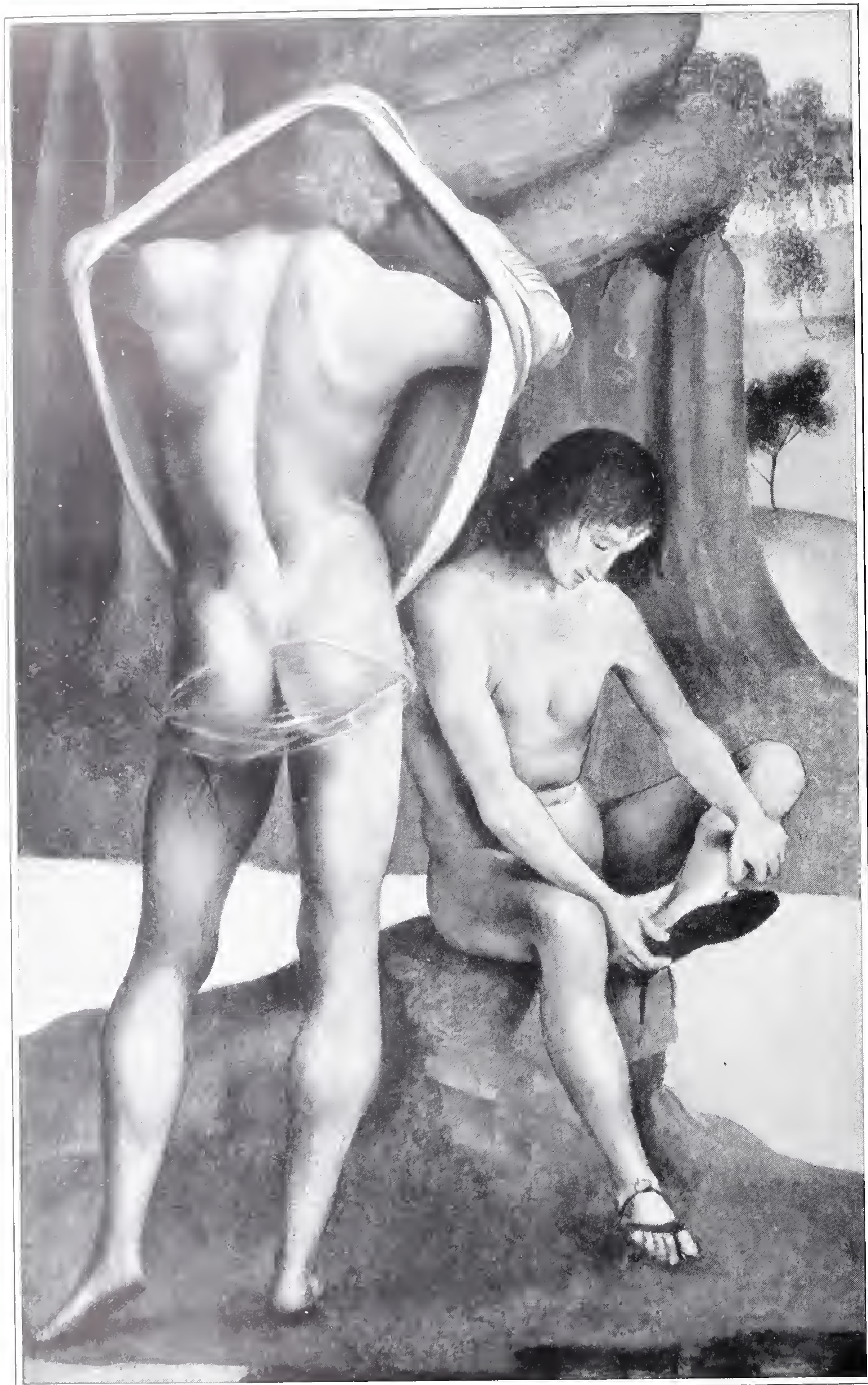


Photo Braun, Clément & Cie. SIGNORELLI. — LE BAPTÊME DU CHRIST (fragment)
*(Collection de Sir Frederick Cook)*

Parmi les autres peintures espagnoles de la collection de Richmond, on peut citer une belle œuvre de Valdes Leal, représentant le chanoine Bonaventura ressuscité des morts et écrivant les mémoires de saint François; deux spécimens du Greco, dont l'un, *le Christ chassant les marchands du Temple*, est très lisiblement signé; un retable de *l'Assomption de la Vierge*, qui est probablement le chef-d'œuvre d'Alonso Cano; plusieurs beaux Murillo, parmi lesquels le portrait de l'artiste, et quelques tableaux primitifs espagnols et portugais, y compris un triptyque par le légendaire Gran Vasco, qui est signé Vasco Fernandez.

Il n'existe nulle part, en dehors de l'Espagne, une série aussi complète d'exemples de l'art espagnol, quoique bien des collections publiques possèdent des œuvres plus importantes de Velasquez, Zurbaran et Ribera.

La section française contient environ vingt-cinq tableaux. Le plus ancien est un *Saint Pierre*, de l'école de Nicolas Froment, et qui, par le style, se rapproche beaucoup du *Miracle de Saint Mitre*, récemment exposé à Paris. A la même exposition, on voyait le prétendu *Portrait de Diane de Poitiers* par François Clouet, document de la plus grande valeur pour les amateurs de l'art français du XVI^e siècle, qui est reconnu comme l'original de plusieurs répliques et copies qui se trouvent à Chantilly, à Versailles et ailleurs. Le modèle n'est certainement pas Diane, mais c'est probablement Gabrielle d'Estrées; et MM. L. Dimier et Durand-Gréville sont d'accord pour voir dans cette œuvre la main de François Clouet. Il y a, d'une époque moins lointaine, quatre Poussin de premier ordre, dont un, de grandes dimensions, est reproduit ici. Il était autrefois dans la collection Borghèse et Sir



*Photo Braun, Clément & Cie.*

NICOLAS POUSSIN. — DANSE DES NYMPHES

*(Collection de Sir Frederick Cook)*

Francis Cook l'acheta à lord Beaumont. Le grand artiste français apparait ici dans toute la perfection de son génie classique, s'inspirant de Raphaël et de Jules Romain comme, dans un beau *Mariage de Sainte Catherine*, également à Richmond, il s'inspire du Titien. L'*Enlèvement des Sabines* et *la Peste d'Asdod* sont des œuvres qui brillent par le dessin



Photo Braun, Clement & Cie.

W. HOGARTH. — SARAH MALCOLM
(*Collection de Sir Frederick Cook*)



Photo Braun, Clément & Cie.

J. REYNOLDS. — L'INSPIRATION DE SAINT JEAN
*(Collection de Sir Frederick Cook)*



Phot. Braun, Clément & Cie.

TURNER. — LA CINQUIÈME PLAIE D'ÉGYPTE

*(Collection de Sir Frederick Cook)*



Photo Braun, Clement & Cie.

TURNER — MOULIN A VENT ET ÉCLUSE

*(Collection de Sir Frederick Cook)*

et font ressortir les grandes qualités de Poussin autant que n'importe quel chef-d'œuvre du Louvre ou de Dulwich. En réalité, les sept tableaux de Nicolas Poussin que renferme la galerie de Richmond, présentent un résumé de son art dont il serait difficile de trouver l'équivalent en dehors des collections publiques de l'Europe.

Les autres tableaux français comprennent quatre bons Claude Lorrain, deux petits Chardin, un Le Nain, deux Greuze et un J.-François Millet de premier ordre. Le mérite de ce dernier sera plus complètement reconnu quand le progrès du goût fera rendre justice à ceux qui ont cherché à faire renaître l'art classique en France, en Italie et ailleurs.

Telles sont, en peu de mots, les sections italienne, espagnole et française de la galerie de Richmond. Passons maintenant aux écoles anglaise, allemande, flamande et hollandaise, chacune desquelles est bien représentée dans cette grande collection.

Sur vingt-cinq tableaux anglais, six sont reproduits ici, la première place étant attribuée au *Moulin à vent et écluse* de Turner. Ce tableau, peint en 1806, montre que Turner a vu et étudié le fameux *Moulin à vent* de Rembrandt, actuellement à Bowood. Un tableau antérieur, *la Cinquième Plaie d'Egypte*, peint pour M. Beckford en 1800, montre l'amusante idée que Turner se faisait de la grande pyramide qu'il n'a jamais vue; mais comme œuvre d'imagination dramatique et même tragique, cette peinture a un grand mérite et, sans ses dimensions, n'aurait probablement pas quitté la collection du marquis de Westminster pour passer dans celle de Richmond.

Plusieurs beaux Wilson et un paysage de la première manière de Gainsborough représentent cette phase de l'art anglais; les portraitistes sont représentés par la *Sarah Malcolm* d'Hogarth, *la Vieille Dame prisant*, de Romney et la jolie *Dame en bonnet* de Reynolds. Les deux premières de ces toiles sont reproduites, ainsi que *l'Inspiration de Saint Jean*, par Reynolds.

Le *Portrait de Sarah Malcolm*, un des chefs-d'œuvre d'Hogarth, a été peint peu de temps avant l'exécution de cette célèbre criminelle. Il a appartenu à Horace Walpole (Strawberry Hill); par la spontanéité et l'éclat de la technique, il met Hogarth au premier rang des portraitistes de toutes les époques. Cette femme impérieuse qui assassina sa maîtresse et les domestiques, ses compagnes, ne méritait guère ces honneurs posthumes, et cependant Hogarth a immortalisé ses traits.

La *Vieille Dame prisant*, de Romney, est remplie de charme. L'artiste a su faire ressortir la personnalité de cette vieille femme dont la dignité et la foncière bonhomie s'allient heureusement à une gaieté tranquille. Très Anglaises, *les Sœurs*, peintes par William Owen, de l'Académie royale; ce sont des femmes raffinées et aimables, dont l'identité n'est pas établie, mais qui mériteraient que leurs noms fussent connus. On a cru un moment que ce tableau était de Hoppner, dont il a le style.

*L'Inspiration de Saint Jean* appartient à un genre peu commun dans l'œuvre de Reynolds et il en existe un croquis dans la collection Wallace. Il n'en est pas moins fort authentique, de même que le *Portrait d'une femme en bonnet* exposé récemment au Burlington Fine Arts Club.

Avant de quitter la section anglaise, il est bon de faire remarquer que Sir Francis Cook n'a



*Photo Braun, Clément & Cie.*

G. ROMNEY. — VIEILLE DAME PRISANT
*(Collection de Sir Frederick Cook)*



Photo Braun, Clément & Cie.

WILLIAM OWEN. — LES SŒURS
(Collection de Sir Frederick Cook)

jamais été disposé à acheter des Reynolds, des Gainsborough ou des Romney de dix mille livres, ni tenté d'acquérir à des prix de fantaisie des Van Dyck en pied. Les achats judicieux faits il y a quarante ans ont leur récompense aujourd'hui dans la plus-value considérable des œuvres bien choisies, et il est peu douteux que, bien que la collection de Richmond ne doive pas être mise en vente, sa valeur marchande a triplé ou quadruplé.

Si nous passons maintenant à l'École allemande, nous trouvons deux tableaux qui l'emportent sur tous les autres. L'un d'eux, *la Madone à l'Iris*, d'Albert Dürer, dont il a été question au début de cet article comme étant un des chefs-d'œuvre de la collection, est trop connu pour que nous en donnions une reproduction. Il n'est cependant pas inutile de faire remarquer que l'opinion hostile qu'a exprimée à son sujet M. Sturge Moore dans son livre sur Albert Dürer n'est appuyée par aucun de ceux qui (y compris des critiques autorisés comme M. Campbell Dodgson et M. Lionel Cust)



*Photo Braun, Clément & Cie.*

ÉCOLE FLAMANDE. — L'ADORATION DES MAGES (triptyque)
*(Collection de Sir Frederick Cook)*

ont vu le tableau de Prague qui est incontestablement une copie de l'original de Richmond. La société Dürer a publié ce dernier tableau et en a donné une description complète, ainsi que de l'autre Dürer de la collection, *la Montée au Calvaire*, que M. Sturge Moore lui-même appelle « le superbe original d'après lequel la copie plus connue de Dresde a été faite ». C'est certainement le chef-d'œuvre monochrome de Dürer, peint en grisaille à l'huile. Il porte une longue inscription avec signature et est daté de 1527. Les recherches des critiques modernes ont fait découvrir à Berlin un dessin à la plume dans lequel se trouve la partie gauche de la composition et dans la collection des Offices un autre dessin indiquant comment Dürer a modifié la disposition des personnages en exécutant son tableau. Ce petit trésor appartenait au duc de Saldanha, de Lisbonne, à qui Sir Francis Cook l'a acheté en 1871 ; mais on ne sait comment il arriva en Portugal. Aujourd'hui que l'on se plaint souvent que les quelques tableaux authentiques de Dürer possédés par les Anglais ont été enlevés par les Allemands, il est satisfaisant de savoir que la galerie de Richmond renferme encore deux œuvres importantes dues à son pinceau qui, avec le portrait d'Hampton Court et le portrait si discuté de la National Gallery, le représentent assez bien en Angleterre.



Photo Braun, Clément & Cie.

HANS HOLBEIN. — PORTRAIT D'HOMME
*(Collection de Sir Frederick Cook)*

Après avoir vu une grande *Bataille de Pavie*, par Jan Vermeyen, et plusieurs portraits par Aldegrever, Hans Von Schwaz et autres, on arrive à un autre chef-d'œuvre, un *Portrait d'Homme* d'Holbein, dont nous donnons une reproduction.

Cette œuvre superbe est remarquable par son faire exquis et son parfait état de conservation. Elle attire principalement par sa surface unie, son coloris riche et harmonieux où les tons de chair et le fond de marbre se fondent si heureusement. Le modelé de la main est bizarre et certains autres détails ont amené de bons juges à voir dans ce tableau l'ouvrage, non d'Holbein, mais de Mabuse, et il y a beaucoup à dire en faveur de ce point de vue. Ce qui est certain, c'est qu'il est l'œuvre d'un maître et digne d'Holbein ou de Mabuse. Une tradition dont l'origine n'a pu être établie, veut que ce portrait soit celui d'un des Fugger, les grands banquiers d'Augsbourg.

Ce portrait fait une transition naturelle entre les écoles allemande et flamande. Celle-ci est représentée à Richmond par un chef-d'œuvre au moins : c'est, cela va sans dire, les fameuses *Trois Maries au Sépulcre* d'Hubert Van Eyck, tableau qui, dans ces dernières années, a été très discuté et sur lequel on a écrit un volume.

Il est encore trop connu pour que nous le reproduisions ou que nous discutions les questions d'histoire, de topographie, de botanique et de critique auxquelles il a donné lieu. Qu'il suffise de dire que les inscriptions en hébreu sur les vêtements ont été récemment déchiffrées comme suit : *Jésus, l'homme d'Ephrata, Messie, Pierre le premier..., apôtre Jean ici, dans la terre d'Israël en l'an de...* ce qui semble confirmer la théorie d'un critique qui croit que Van Eyck a peint cette vue de Jérusalem et le Saint Sépulcre en Terre Sainte. S'il en est ainsi, ce serait le paysage le plus ancien du monde, puisqu'il date d'avant 1426.



*Photo Braun, Clément & Cie.*

MAITRE DE FLÉMALLE (attribué au). — VIERGE HABILLANT L'ENFANT

*(Collection de Sir Frederick Cook)*

Le grand triptyque de *Sainte Catherine* a été attribué jadis à Mabuse, puis à Metsys, puis à un maître flamand inconnu. C'est une grande et importante peinture et quoique personne à Bruges n'ait pu en fixer la paternité, il est certain qu'un jour on arrivera à la connaître. On peut en dire autant d'un délicat petit triptyque de *l'Adoration des Mages* également attribué autrefois à Mabuse, mais qui est certainement d'un autre. Il vient de Lisbonne et peut être reconnu plus tard comme l'œuvre d'un Espagnol ou d'un Flamand travaillant en Espagne. Il est d'un fini très poussé, les détails sont comme ceux d'une miniature, le coloris en est riche et harmonieux, et il est parfaitement conservé.

Parmi les autres œuvres de cette école, on peut citer un bon exemple de Mabuse de l'époque de l'*Adam et Eve* d'Hampton Court. C'est un petit tableau représentant *Hercule et Omphale*, daté de 1517 et très caractéristique. Viennent ensuite une belle variante du petit retable de Roger Van der Weyden, de Francfort, connu sous le nom de retable de Médicis, et une autre et plus récente variante d'une curieuse *Madone habillant l'Enfant Jésus* (à Saint-Pétersbourg), qui parait être du Maître de Flémalle ; puis une jolie petite *Madone* d'Isenbrandt et une belle transcription de *la Madone aux Cerises*, attribuée aussi à Mabuse; un beau Lambert Lombard, *la Cène*, daté de 1531, dont il existe des répliques à Bruxelles, Liège, Nuremberg et au château de Belvoir, et enfin un grand panneau, peint des deux côtés, par Henri Met de Bles, dont la signature, un hibou, se voit dans un coin. Le sujet, *le Choix de Saint Joseph*, comme prétendant à la main de la Vierge Marie, est assez rare en peinture.



Photo Braun, Clément & Cie.

ÉCOLE FLAMANDE. — SAINTE CATHERINE (triptyque)

*(Collection de Sir Frederick Cook)*

Il est temps maintenant de nous occuper des Hollandais, représentés par 150 tableaux dont nous ne pouvons donner que quelques reproductions. Avant tout il faut citer, de Rubens, le *Portrait de son frère Philippe*.

Cette majestueuse image d'un gentilhomme à large fraise, assis devant une riche tenture, donne une bonne idée du mérite de Rubens comme portraitiste. S'il existe de plus beaux portraits de ce maitre, il n'en est aucun qui



*Photo Braun, Clément & Cie.*

VAN DYCK. — PORTRAITS DE FAMILLE
*(Collection de Sir Frederick Cook)*

surpasse celui-ci en vérité ou qui soit plus sobre et indique moins d'exagération et de fougue. C'est essentiellement un portrait de famille et non une œuvre de parade. Cette galerie renferme encore un profil du *Bourgmestre Nicolas Rockox* qu'il est de mode maintenant d'attribuer à Van Dyck à l'époque où il peignait à la manière de Rubens, ainsi qu'une brillante ébauche d'une *Chasse au Sanglier* et quelques autres œuvres de valeur. Mais celles-ci sont



Photo Braun, Clément & Cie.

ALBERT DURER. — LA MONTÉE AU CALVAIRE

*(Collection de Sir Frederick Cook)*

cependant moins importantes que les tableaux de Van Dyck, dont la collection possède plusieurs belles œuvres de sa première manière, au premier rang desquelles est la superbe étude sur *la Trahison du Christ*, dont le tableau achevé est à Madrid. Comme cela arrive souvent, l'étude a une puissance et un éclat qui manquent à l'œuvre définitive. Elle jaillit des mains de l'artiste et a toute l'inspiration, tout le brio d'une création originale. Les *Portraits de famille*, dont nous donnons une reproduction, ne lui sont pas inférieurs. On les a longtemps attribués à Jordaens et même à Cornelius de Vos, mais il est hors de doute que c'est une œuvre superbe du commencement de la carrière de Van Dyck. Ces portraits




*Photo Braun, Clément & Cie.*

GABRIEL METSU. — DAME JOUANT DE L'ÉPINETTE
*(Collection de Sir Frederick Cook)*

plaisent à l'artiste comme au simple curieux ; l'attitude des enfants est naturelle et l'exécution magistrale. Il y a des groupes d'un charme égal à Munich, à Cassel et à Saint-Pétersbourg — des portraits de famille, évidemment, mais dont l'identité n'est pas certaine.

Un autre groupe beaucoup plus grand est celui que présente le tableau de Cuyp, *le Bourgmestre et les Conseillers de Dort*, qui est un remarquable complément de la fameuse série de groupes de Rembrandt et de Van der Helst que possèdent les galeries hollandaises. Ces portraits, presque de grandeur naturelle, sont d'un réalisme extraordinaire, leurs yeux suivent le spectateur, de quelque côté qu'il



Photo Braun, Clément & Cie.

ALBERT CUYP. — LE BOURGMESTRE ET LES CONSEILLERS DE DORT

*(Collection de Sir Frederick Cook)*

regarde le tableau. L'art si varié de Cuyp est bien représenté à Richmond, où il y a de lui non seulement des paysages mais aussi des portraits et des tableaux de genre.

Metsu et Terburg sont représentés, le premier par une *Dame jouant de l'Epinette*, le second par *une Fileuse*. Nous les reproduisons tous les deux, ainsi qu'un superbe Nicolas Maes, *la Fille aux Pommes*. Ces trois tableaux représentent l'art hollandais dans ce qu'il a de plus caractéristique, c'est-à-dire des scènes d'intérieur, et se recommandent par leur touchante simplicité. On aurait de la peine à surpasser le petit Terburg au point de vue de la peinture, et les gris et les tons doux des Metsu rappellent les plus remarquables œuvres de Vermeer de Delft qui n'est malheureusement pas représenté à Richmond. En revanche, il y a cinq tableaux de Maes appartenant à ses différentes manières et plusieurs paysages de Ruysdaël.

Nous avons déjà parlé des trois Rembrandt authentiques de la galerie de Richmond ; elle en renferme un quatrième, un petit portrait d'un vieillard assis, dont une variante se trouve à Berlin. Elle contient aussi plusieurs autres œuvres d'école dont la plus grande est *l'Enfant prodigue*, de Govaert Flinck, et un *Vertumne et Pomone* probablement d'Eeckhout.

Parmi les peintres secondaires, Eglon Van der Neer est représenté par un *Intérieur avec personnages*, Van der Cappelle par une magistrale *Scène d'hiver*, Adrien Van de Velde par un sujet semblable et Paul Potter par *deux vaches* datées de 1641. *Le Portrait d'un homme qui lit*, par Fabricius, est une rareté, comme le sont aussi des œuvres de Cornelius Picolet, Pieter Van den Bosch, Knüpfer, Jan Lapp et Wyntrack. Les peintres de nature morte, Weenix, Van Beyeren et de Heem, sont représentés par plusieurs toiles exceptionnelles, toutes placées dans la salle à manger et qui soutiennent la comparaison avec le grand tableau attribué à Velasquez, dont il a été parlé. Un *Garde-manger* de Snyders, de dimensions colossales, avec des personnages par Rubens mérite aussi d'être noté, ainsi qu'une *Cour de ferme*, par Bloemart, et un *Paysage avec ruines*, par Breemberg.

C'est ainsi que l'on peut résumer les œuvres marquantes de la section hollandaise de la collection de Richmond ; pour la plupart, elles sont disposées dans des petits compartiments formant alcôves et éclairés par en haut, ce qui conserve aux tableaux leur caractère d'œuvre de chevalet ; il en est beaucoup, cependant, qui sont dans les appartements privés et que le visiteur ordinaire ne voit pas.

Depuis deux ans on a fait de la place en construisant, sous la galerie, un musée où se trouve une partie de la collection de marbres et d'antiquités. On y voit des pièces célèbres, notamment des stèles de l'Attique et des sculptures grecques. Quelques-unes des plus belles ont été exposées dernièrement à l'exposition grecque de Burlington Fine Arts Club et figurent dans le catalogue illustré ; d'autres, y compris un remarquable tombeau d'Asie Mineure, sont trop lourdes pour être transportées ou d'une date trop récente



*Photo Braun, Clement & Cie.*

GERARD TERBURG. — LA FILEUSE
*(Collection de Sir Frederick Cook)*



Photo Braun, Clément & Cie.

P.-P. RUBENS. — PORTRAIT DE SON FRÈRE PHILIPPE
*(Collection de Sir Frederick Cook)*

pour être des œuvres grecques pures plutôt que romaines.

Les bronzes anciens et du moyen âge qui faisaient à l'origine partie de la collection sont passés, selon le testament de Sir Francis Cook, entre les mains de son fils cadet, M. Wyndham Cook, de même que les miniatures, missels, objets d'argent, majoliques, ivoires, émaux, bijoux, pierres précieuses et autres objets d'art. Mais il reste assez d'œuvres d'art, dans les peintures et les marbres, les tapisseries et les terres cuites, les verres et les mosaïques, pour composer une galerie qui est la collection particulière la plus nombreuse et la plus variée d'Angleterre et qui, par le nombre, la diversité et l'intérêt peut soutenir la comparaison avec n'importe quelle collection privée. Elle est toujours ouverte à ceux qui en font la demande par lettre à son propriétaire, qui est généralement prêt à prendre part aux expositions anglaises et étrangères dont peu manquent de demander et d'obtenir le prêt de quelques objets provenant de cette grande collection de trésors artistiques.

HERBERT COOK.



Photo Braun, Clement & Cie.

NICOLAS MAES. — JEUNE FILLE TENANT UN PANIER REMPLI DE POMMES

*(Collection de Sir Frederick Cook)*

# Le « Samson trahi par Dalila », de Rembrandt

## AU MUSÉE DE FRANCFORT-SUR-LE-MEIN

Nous avons la bonne fortune de donner ici une reproduction nette et fidèle (il n'en existait pas jusqu'à ces temps derniers) du tableau *Samson trahi par Dalila*, de Rembrandt, que le musée Stædel, de Francfort-sur-le-Mein, vient d'acquérir du comte Schönborn-Buchheim, de Vienne, grâce aux négociations de son éminent directeur, M. Ludwig Justi, et à la générosité de nombreux amateurs locaux, qui, tandis que la ville offrait 40,000 marks, contribuèrent pour la plus grande partie à l'achat de l'œuvre, payée la somme de 330,000 marks.

C'est une des toiles les plus importantes (2m72 de largeur (1) sur 2m38 de hauteur) et les plus intéressantes du maître hollandais. Elle est, en outre, dans un admirable état de conservation. M. Bode, dans son grand ouvrage *L'Œuvre complet de Rembrandt*, pense que ce tableau est celui que l'artiste, par une lettre du 12 janvier 1639, envoyait à Constantin Huygens, secrétaire du prince Frédéric-Henri d'Orange, en dédommagement des dérangements qu'il lui avait causés et en témoignage de sa gratitude.

Signée *Rembrandt f. 1636*, cette composition date d'une époque où l'artiste affectionnait particulièrement les sujets dramatiques peuplés de personnages de grandes dimensions et — contrairement à ce qu'il fera dans sa dernière période, où, renonçant à toute action mouvementée, il concentrera sur la physionomie de ses personnages toute leur émotion intérieure, — cherchait à en tirer le plus d'effet tragique possible : de la même année date le *Samson menaçant son beau-père* appartenant au Musée de Berlin; des deux années précédentes, le *Festin de Balthazar* de la collection de lord Derby, à Knowsley House, et les deux *Sacrifices d'Abraham* de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg et de la Pinacothèque de Munich.

Ce thème de Samson et Dalila avait déjà été traité une fois, en 1628, c'est-à-dire tout à ses débuts, par le jeune Rembrandt, dans un petit tableau appartenant aujourd'hui à l'Empereur d'Allemagne. On y voit Samson reposant sur les genoux d'une Dalila assez insignifiante, tandis que les Philistins se glissent sans bruit dans la chambre. Dans le tableau de Francfort, nous assistons à la suite de l'aventure, au drame lui-même : Samson renversé et aveuglé par ses ennemis. Au premier plan, l'hercule juif, à demi nu, a roulé à terre sur le dos, entraînant dans sa chute un des soldats qui l'avait saisi à bras le corps par derrière; à gauche, un des sbires, en armure comme tous les autres, le menace d'une pertuisane, tandis qu'un troisième, à droite, enchaîne son poignet droit, qu'un quatrième se précipite, roulant des yeux terribles, l'épée levée et le bouclier en avant, et qu'un autre, le saisissant par la barbe, enfonce un poignard — une belle arme orientale, à lame ondulée, à manche orné d'une figurine ciselée, que Rembrandt, sans doute, possédait parmi ses curiosités — dans l'œil droit de Samson, dont le visage et tout le corps, jusqu'aux orteils crispés du pied lancé nerveusement en l'air, se contractent sous l'effroyable douleur : jamais, peut-être, des pieds et des mains ne furent aussi expressifs; ils crient, autant que la face convulsée, une telle souffrance, qu'on croit entendre le hurlement du malheureux. Mais, comme l'observe un excellent historien de Rembrandt, M. Carl Neumann, les nerfs des contemporains de la guerre de Trente Ans étaient plus résistants que les nôtres. Au fond, dans un mouvement oblique, qui accompagne en sens opposé celui du corps tombé de Samson et tire de ce contraste un effet saisissant, Dalila, dont le visage pâle et les yeux agrandis reflètent, en une expression inoubliable, à la fois la sensualité et la joie de voir réussir sa trahison — « la femme à l'état de séduisant animal féroce », remarque M. Justi, qui admire ici en Rembrandt non seulement le peintre magistral, mais encore le psychologue génial, — s'enfuit en brandissant de la main gauche la chevelure coupée de Samson. Rembrandt, comme il fit en beaucoup d'autres œuvres, lui a donné les traits de sa jeune épouse Saskia.

Placé trop haut et mal éclairé dans la galerie Schönborn, ce tableau a repris, sous un jour favorable, dans sa nouvelle demeure, toute sa puissance dramatique, à laquelle concourent la savante construction des lignes de la composition et la distribution de la lumière, habilement concentrée sur le corps de Samson et sur Dalila. De plus, il s'est révélé comme une œuvre tout à fait rare au point de vue de la coloration : le fond, d'un gris neutre, qui sert de base à la composition, le gris plus foncé et plus brillant des armures, la jupe bleue brodée d'or et la chemisette blanche, aux tons plus chauds par endroits, de Dalila, qui font, avec sa carnation blonde, des accords très fins; l'étoffe bleu clair tendue en arrière; la chemise jaune clair, les hauts de chausses grisâtres et la carnation brune de Samson, le rouge diversement nuancé du vêtement du soldat debout au premier plan, concourent à une harmonie générale à la fois des plus riches et des plus délicates, très différente de la tonalité brunâtre habituelle aux œuvres de la période moyenne de Rembrandt, et témoignent de ses dons tout particuliers de coloriste. On peut aussi se rendre mieux compte, maintenant, des qualités techniques d'exécution : admirer, par exemple, l'habileté avec laquelle est rendue la transparence de la chemisette plissée de Dalila, et certains détails de coloration, où Rembrandt, dans la juxtaposition de tons complémentaires très vifs, se montre aussi audacieux que nos peintres les plus « modernes ».

Il n'y a plus à ajouter foi à la légende — reprise dernièrement par les journaux — suivant laquelle un des ancêtres du comte Schönborn aurait acquis ce tableau, pour le prix de la toile, sur un marché de Vienne où il servait d'emballage à des denrées venues de Hollande. Un érudit viennois, M. Th. von Frimmel, en a fait depuis longtemps justice. En réalité, cette œuvre provient de Wurzbourg, où elle figura dans la galerie de tableaux du prince-évêque de cette ville, Friedrich-Carl von Schönborn; à la mort de ce dernier, en 1746, elle émigra à Vienne, où elle fut gravée, en 1760, par Landerer.

Ajoutons qu'une réplique (qui passa longtemps pour l'original) du tableau est au Musée de Cassel, où elle figurait déjà en 1749.

AUGUSTE MARGUILLIER

(1) Cette dimension avait été portée à 2m87 par l'adjonction, au XVIIIe siècle, de deux bandes étroites qui sont maintenant cachées par le cadre.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.



Photo F.-A. Seemann (Leipzig).

REMBRANDT. — SAMSON TRAHI PAR DALILA

*(Musée Stædel. — Francfort-sur-le-Mein. —* Nouvelle acquisition)

**LES ARTS.** — *Publication mensuelle, paraît le 3^e samedi de chaque mois*

Conditions d'Abonnement : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

1905 SEPTEMBRE N° 45

# LES ARTS

## REVUE MENSUELLE DES MUSÉES COLLECTIONS EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR GOUPIL & C^IE ÉDITEURS IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT & C^IE ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

...aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**

# LES MODES

## Revue Mensuelle Illustrée

PUBLIÉE PAR

**GOUPIL & Cie, Éditeurs-Imprimeurs**

MANZI, JOYANT & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

**24, Boulevard des Capucines, PARIS**

**LES MODES** sont, après quatre années, le journal mondain par excellence, celui qui se trouve sur les tables de tous les salons et où seulement il est chic pour une dame de laisser paraître son portrait. Des chroniques parisiennes dont le tour de philosophie sceptique et parisienne ne peut être donné que par Abel Hermant; des revues de la haute société que Ferrari seul peut passer et qui s'illustrent chaque mois d'une galerie des beautés françaises et étrangères ; des notes précises sur le Mobilier moderne, sur les Bijoux, les Éventails, les Dentelles, toute la parure de la femme ; des aspects de la femme saisis dans l'instantané de la photographie et du phonographe, au Bois, aux courses, à la mer, partout où on la voit; enfin, et surtout, une copieuse moisson des toilettes que, chaque mois, ont inventées les grands couturiers, avec des descriptions qui font voir par Sybil de Lancey, voilà ce que donnent **LES MODES** à leurs lecteurs : chaque mois près de 50 gravures en noir et en couleur, d'une perfection sans égale, apporte tout le neuf et l'inédit de la Mode de Paris, la **Mode que l'on porte, LA MODE VIVANTE,** et, en fin d'année, les douze numéros formeront en 1905, un magnifique volume de près de **sept cent cinquante pages,** ornées de **400** gravures, le plus complet tableau de **LA VIE PARISIENNE AU XXe SIÈCLE.**

**TARIF D'ABONNEMENT :**

| | |
|---|---|
| Paris, Un an . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | **22** fr. |
| Départements, Un an . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | **24** fr. |
| Étranger (Union postale), Un an. . . . . . . . . . . . . . . . | **28** fr. |

*Prix du numéro :* **2** *fr. net — Étranger :* **2** *fr.* **50**

# LES ARTS

**Revue mensuelle des**

MUSÉES, COLLECTIONS, EXPOSITIONS

PUBLIÉE PAR

## GOUPIL & Cie, Éditeurs-Imprimeurs

MANZI, JOYANT & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

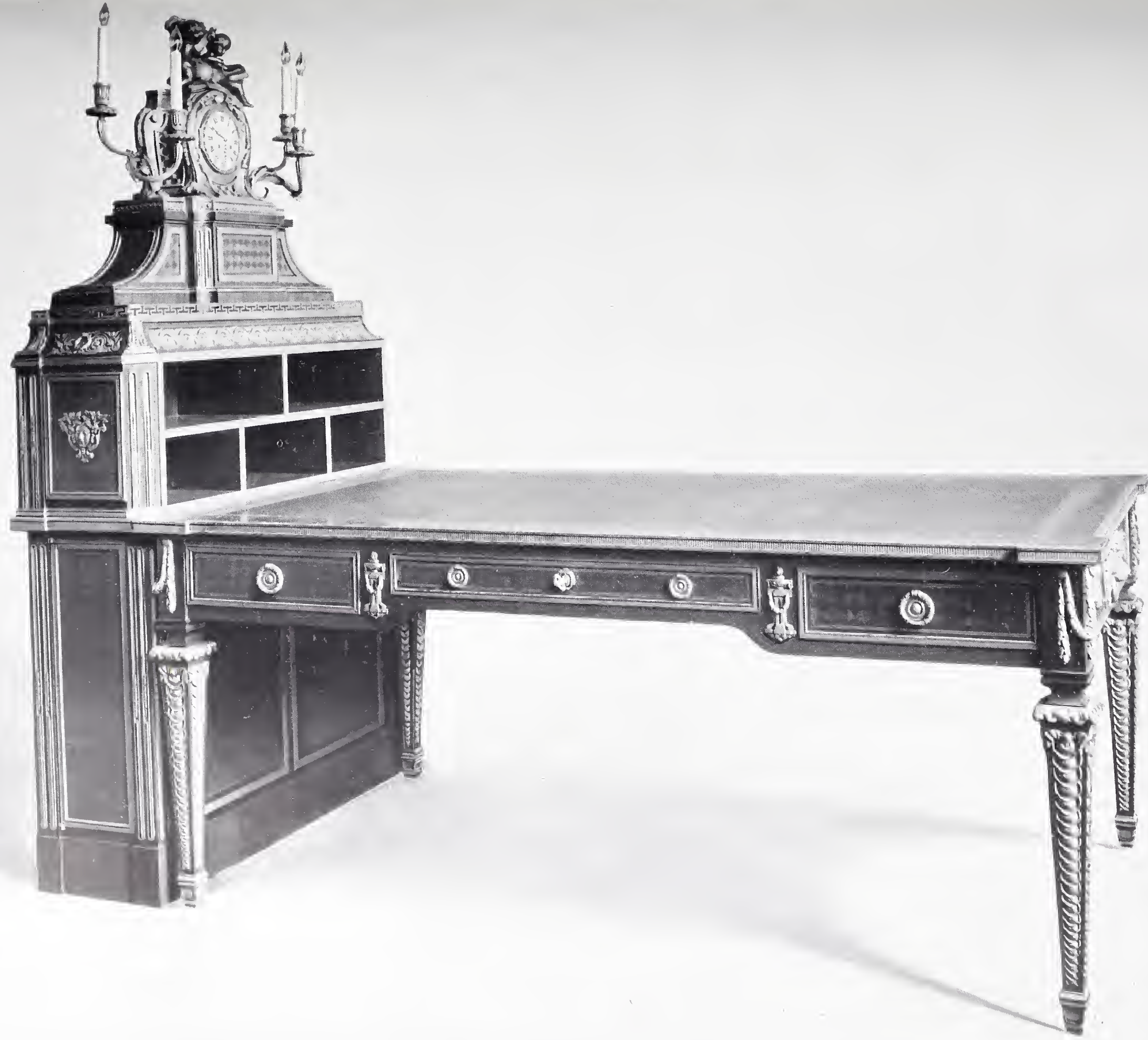
*DIRECTION ET RÉDACTION : 24, Boulevard des Capucines, PARIS*

**CONDITIONS D'ABONNEMENT**

[P]ARIS : Un An. . . . . . . . . . . . **22** fr. | DÉPARTEMENTS : Un An. . . . . **24** fr. | ÉTRANGER (Union postale) : Un An. **28** fr.

PRIX DU NUMÉRO : FRANCE... **2** fr. — ÉTRANGER... **2** fr. **50**

**ABONNEMENT ET VENTE : 24, Boulevard des Capucines, PARIS**

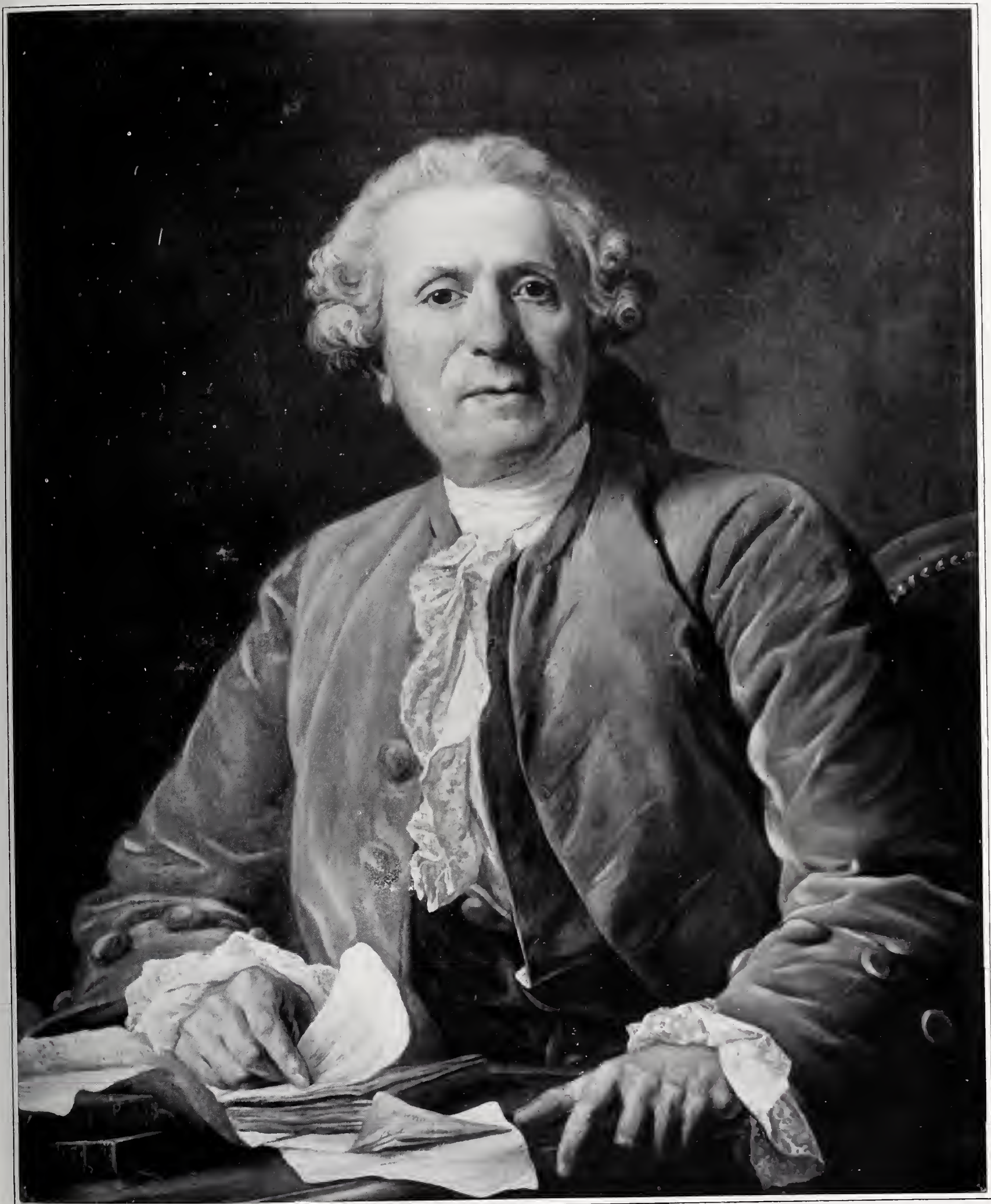


BUREAU ET CARTONNIER LOUIS XVI, DU MUSÉE DE CHANTILLY

Reproduit par PAUL SORMANI, 10, rue Charlot, Paris

# LES ARTS

Nº 45 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Septembre 1905



J.-B. CHARDIN. — LE CHANSONNIER PANARD

*(Collection de M. et Mme George Duruy)*

# LA COLLECTION

# SAINT-ALBIN-JUBINAL-GEORGE DURUY



Former de nos jours une collection, comme l'a dit Edmond Bonaffé, c'est faire acte de bon citoyen. Plus que jamais, la mode est de collectionner, et chaque jour voit apparaître de nouveaux amateurs. Il n'en est que plus intéressant, au milieu de toutes ces collections formées depuis un quart de siècle au plus, d'en voir une qui fut commencée il y a près de cent ans, dans un temps où l'art de la curiosité était le dilettantisme de quelques esprits délicats, l'heureux privilège d'une minorité intelligente.

La collection de M. et Madame George Duruy a été commencée sous le premier Empire par leur grand-père, M. Alexandre Rousselin de Saint-Albin, qui la continua pendant la Restauration. Contemporain et ami de Bernadotte et de Carnot, dont il fut le secrétaire, il fut aussi l'ami de Danton et de Barras, qui, par testament, lui laissa, avec tous ses papiers, le soin de publier ses Mémoires. M. George Duruy a assumé la noble tâche léguée par le grand conventionnel à M. de Saint-Albin et ses *Mémoires de Barras* sont la plus belle et la plus intéressante histoire que l'on ait écrite de la France depuis les premières années de la Révolution jusqu'à la Restauration.

Amateur raffiné, M. de Saint-Albin avait, en véritable *curieux*, acheté le bel hôtel de Madame de Sérilly, au Marais, pour y installer ses collections. Sa fille, Madame Achille Jubinal, hérita de cet amour pour les œuvres d'art et les charmants petits souvenirs du temps passé. Pendant près de trente ans, elle augmenta chaque jour avec un goût des plus délicats cette collection si originale qu'elle a laissée après sa mort à sa fille, Madame George Duruy.



DROUAIS. — PORTRAIT D'ENFANT
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*

* * *

Parmi les tableaux du XVIIIe siècle, le plus beau est, sans contredit, le portrait du chansonnier-vaudevilliste Panard, par Chardin. Assis à son bureau, sur lequel sont en désordre livres, morceaux de musique et chansons, celui qu'on appelait en son temps le *La Fontaine du Vaudeville* semble répéter une chanson dans un volume ouvert devant lui. La physionomie de cet homme qui, de modeste bureaucrate, était arrivé à se faire une grande réputation comme chansonnier des travers de son époque, des ridicules et des vices de ses contemporains, est pleine de caractère, pleine d'esprit et de vie.

Les portraits authentiques de Chardin sont très peu nombreux; celui de Panard est un des plus beaux qui nous aient été conservés. Il ne figure pas sur les listes de ceux que Chardin exposa aux Salons de l'Académie, et il est bien regrettable que tous ceux dont nous trouvons mention sur ces listes n'aient pas, jusqu'à présent, été retrouvés.

Un bon portrait est celui d'une jeune femme ressemblant à Marie-Antoinette, mais qui ne nous paraît



DROUAIS. — PORTRAIT DE FEMME
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*

pas être un de ses nombreux portraits authentiques. La légende nous représente ici Marie-Antoinette toute jeune fille, encore archiduchesse d'Autriche; ce tableau aurait été envoyé en présent à Louis XVI avant ses fiançailles. Un excellent travail de M. J. Flammermont sur *les Portraits de Marie-Antoinette*, publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1897-98, nous a permis de comparer les traits du tableau de la collection Duruy avec ceux qui nous représentent indiscutablement Marie-Antoinette jeune fille. Un seul portrait a, avec celui qui nous occupe, une certaine ressemblance, c'est une charmante petite miniature appartenant à la comtesse de Noé; mais cela ne suffit pas à nous convaincre que cette jeune femme soit Marie-Antoinette.

Une femme portant une coiffure très haute et un charmant enfant à la figure spirituelle, habillé d'un vêtement de velours gris, sont deux agréables peintures de Drouais. Un très lumineux portrait de femme par Raoux est très voisin de la *Femme lisant une lettre*, de la collection La Caze, au Louvre.

Les deux portraits de David sont superbes, quoiqu'ils soient d'une facture bien différente. Celui de Boissy d'Anglas est une admirable peinture, bien que ce ne soit qu'une esquisse. Le joli dessin de cette figure énergique, encadrée par des cheveux gris qui tombent en boucles sur ses épaules, le ton gris de tout le portrait en font un des plus beaux morceaux de peinture que le pinceau de David nous ait laissés. Le portrait de Saint-Just est certainement d'une beauté moins puissante, mais il a peut-être plus de charme. David a dû le peindre peu de temps avant que Saint-Just ne montât sur l'échafaud. Il ne semble pas avoir loin de vingt-six ans, son âge lorsqu'il mourut.

La série des pastels est peut-être ce qui charme le plus dans la collection Duruy. Le portrait de la comtesse de Saint-Albin est un très beau pastel des dernières années de Perronneau. Il porte, avec la signature du maître, la date de 1772. Il a le charme et l'incomparable fraicheur des meilleurs pastels de Perronneau.

M. Rousselin de Saint-Albin, celui qui fut le premier à former cette collection, a son portrait tout enfant, âgé d'environ quatre ans. Ce délicieux petit pastel, d'un joli coloris, dont l'auteur nous est inconnu, est amusant par le costume que porte l'enfant : sur une chemisette en dentelle entr'ouverte au cou se rabattent des petits revers en velours rose.

Deux petits pastels sur vélin, à peine plus grands que les reproductions que nous en donnons, nous représentent deux petits enfants, le fils et la fille du peintre Mérelle, peintre du XVIII^e^ siècle peu connu aujourd'hui. Comme on sent l'amour avec lequel le père a fait ces deux petits chefs-d'œuvre, sous les traits de ses enfants. Les charmants costumes de fête qu'ils portent avec un air sérieux et étonné, la fraîcheur délicieuse et la douce harmonie des tons font de ces deux petits pastels de véritables bijoux.

Il faudrait s'arrêter devant chacun de ces pastels, que nous devons nous contenter de mentionner seulement en passant : deux pastels de Boucher; une tête de jeune femme et une petite fille tenant un chat dans ses bras et quatre petits pastels de Rosalba Carriera.

Une gouache de Boucher, qui représente *Jupiter séduisant Antiope*, est d'une fraicheur de tons et d'une harmonie de couleurs très heureuses. La composition ingénieuse met en valeur la figure d'Antiope, nonchalamment étendue, soutenue par les nuages, tandis qu'on ne voit que la tête de Jupiter et, au-dessus des nuages, l'aigle accompagné d'un amour.

Une série de dessins de la fin du XVIII^e siècle et des premières années du XIX^e siècle complète heureusement cette collection de tableaux formée avec un goût exquis. De Moreau le Jeune, nous voyons plusieurs dessins, parmi lesquels *le Chanteur ambulant*, daté de 1772, et un autre qui



MÉRELLE. — PORTRAIT DU FILS DE L'AUTEUR
*(Collection de M. et M^me George Duruy)*



MÉRELLE. — PORTRAIT DE LA FILLE DE L'AUTEUR
*(Collection de M. et M^me George Duruy)*



LOUIS DAVID. — SAINT-JUST
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*



HEINSIUS. — PORTRAIT DE FEMME (1794), miniature
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*

porte la date de 1774. De Marillier est un joli dessin fait en 1775 pour une illustration des *Victimes de l'Amour ou Lettres en vers de quelques amants célèbres*. D'autres dessins sont signés de Lebarbier, de Gravelot, de Duplessis-Berthaux, dont il y a un très beau dessin à la sanguine représentant un patineur. Enfin les portraits de Danton et du maréchal Brune sont deux admirables dessins de David et celui de Robespierre, le plus beau de tous, légèrement rehaussé d'aquarelle, est attribué au baron Gérard. Il porte ces lignes qui complètent cet étonnant portrait de Robespierre : *Les yeux verts, le teint pâle, habit nankin rayé vert, gilet blanc rayé bleu, cravate blanche rayée rouge. (Croquis d'après nature à une séance de la Convention.)*



HALL. — PORTRAIT D'HOMME (miniature)
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*

La miniature représentant un homme assis à son bureau, écrivant, le bras gauche appuyé sur un livre, est une des plus belles que Hall ait signées. Les cheveux bouclés, un fichu noué sur la tête, cet écrivain, qu'il ne m'a malheureusement pas été possible d'identifier, porte un pourpoint en velours vieux rouge, qui contribue à faire valoir ce portrait.

L'acteur Paolo Mandini, célèbre ténor italien, fit fureur pendant plusieurs années au théâtre de Monsieur. Il est intéressant de rapprocher la miniature de la collection Duruy qui le représente et qui est signée *Dumont, l'an 3me*, de celle que Dumont fit vers la même époque — le portrait en pied de l'acteur Mandini — exposé au Louvre.

Le portrait d'une jolie femme, coiffée de boucles lui retombant sur les épaules et portant trois rangs de perles en diadème dans les cheveux, est une charmante miniature signée : *Heinsius pinxit 1794*.



ANONYME. — JULIE TALMA (miniature)
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*

Cette très jeune fille, coiffée d'un grand bonnet blanc, portant nouée autour du cou une cravate blanche, assise sur un canapé bleu et tenant à la main un bouquet de roses, fut une femme légère, célèbre à la fin du XVIIIe siècle. Julie Talma, qui, pendant quelques années, porta légitimement le nom du grand acteur, était, de l'avis unanime de tous ses contemporains, une femme pleine de charme, de grâce et d'esprit, autant que de tact et de modestie.

Un portrait en émail peint de la Pompadour ; une femme jouant du piano, miniature dans le goût de Madame Vigée-Lebrun ; le portrait d'une femme couronnée de roses, portant un costume du temps du premier Empire, par Dumont ; enfin, le portrait, par Adam, de Mademoiselle Lenormand, la célèbre devineresse qui prédit à l'impératrice Joséphine son élévation, toutes mériteraient mieux que cette rapide énumération.

A côté de ces œuvres charmantes du XVIIIe siècle, nous devons nous arrêter un instant devant un délicieux spécimen de l'art décoratif de cette époque. C'est un boudoir décoré entièrement par Salambier pour l'hôtel de Caumartin. Madame Jubinal, qui habitait en



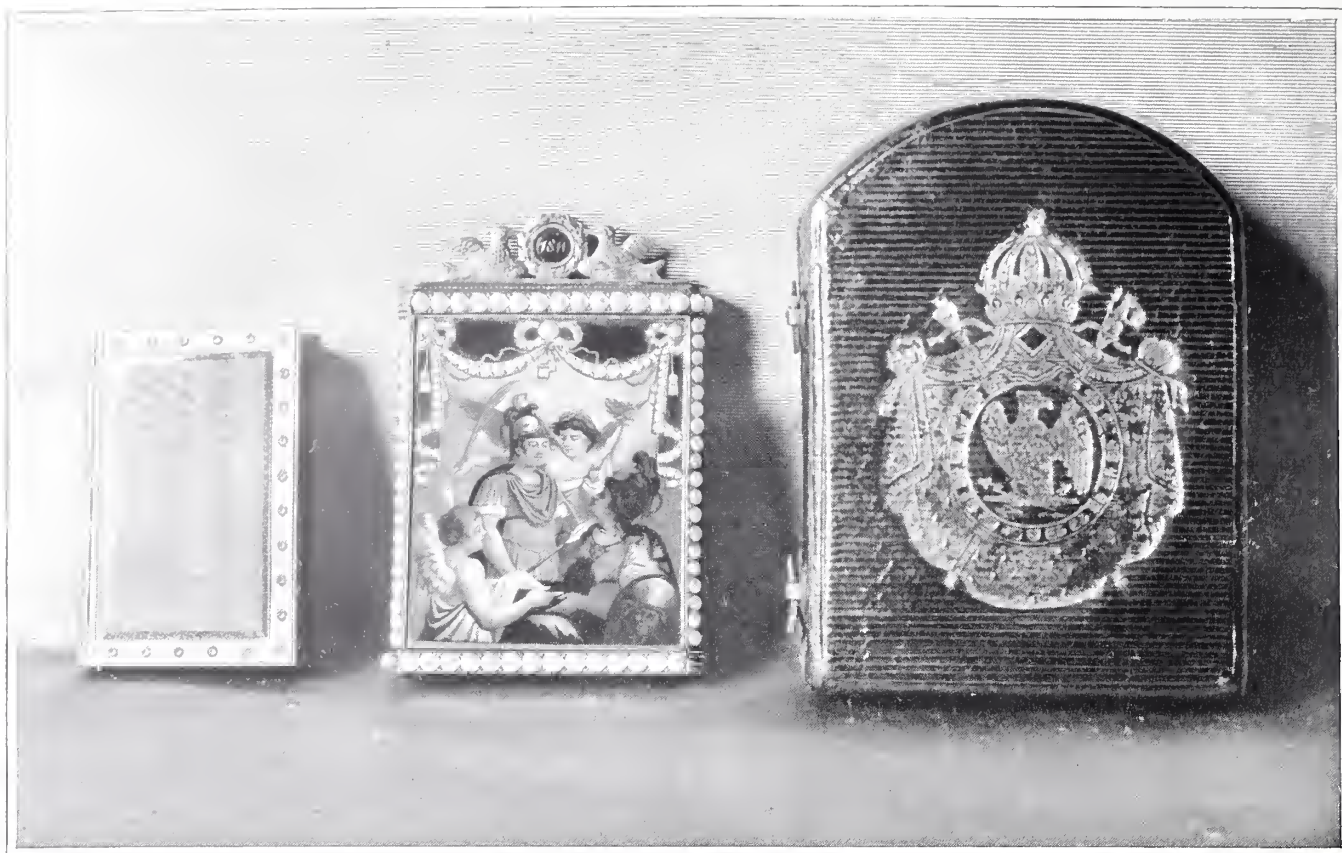
Mme VIGÉE-LEBRUN (Attribué à). — PORTRAIT DE FEMME
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*



DUMONT. — L'ACTEUR MANDINI (miniature)
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*



F. BOUCHER. — JUPITER SÉDUISANT ANTIOPE (gouache)
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*



ALMANACH ENFERMÉ DANS UN ÉTUI EN OR CISELÉ, ÉMAILLÉ ET GARNI DE PERLES, AYANT APPARTENU A L'IMPÉRATRICE MARIE-LOUISE
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*

1878 l'ancien hôtel de Caumartin, à l'angle des rues Boudreau et Caumartin, avait eu la grande joie de découvrir, sous plusieurs épaisseurs de papiers de tenture, dont l'une datait de la Révolution, cette décoration, que cette superposition de papiers peints avait heureusement conservée dans un état parfait. Chacun des six panneaux montre des fleurs et des attributs variés; chacun porte un monogramme différent, dans lequel on retrouve toujours l'initiale C de la famille de Caumartin.

Bien qu'il soit impossible, dans une étude aussi rapide, de citer tout ce qui mériterait l'attention, notons en passant quelques-uns des plus jolis meubles du XVIIIe siècle qui ornent les salons de Madame Duruy : un bureau de dame, en bois rose et marqueterie à dessins de fleurs, à plusieurs tiroirs s'ouvrant très ingénieusement à secrets ; une de ces charmantes petites tables à ouvrage en bois de violette, que leur forme originale a fait appeler table-papillon ; enfin une petite table-toilette en bois de rose et marqueterie à dessins de fleurs, dont la partie supérieure se soulève pour pouvoir se poser sur le lit d'une malade. La partie supérieure de ce joli petit meuble enlevée laisse apparaître un plateau en laque du Japon de toute beauté, représentant un paysage avec des personnages traversant un pont. Ce meuble, qui est un véritable petit chef-d'œuvre d'ébénisterie, porte l'estampille de l'ébéniste Péridiez, dont le plus beau meuble que nous connaissions est une grande commode en laque du Japon ornée de bronzes dorés, qui se trouve aujourd'hui dans les salons du Ministère des Finances.



BOITE DE MIROIR EN ÉMAIL PEINT
Art français, XVIIe siècle
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*

* * *

Toutes les séries des menus petits objets de la vie usuelle d'autrefois que Madame Jubinal



J.-B. PERRONNEAU. — LA COMTESSE DE SAINT-ALBIN (1772). — Pastel
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*

réunissait avec amour forment la partie la plus curieuse de cette collection si originale. Nous y voyons des petites enseignes du XVI[e] siècle, des bijoux de toutes sortes — bagues, colliers, pendentifs, — une agrafe en pierres de lune pour relever et maintenir la jupe, dans son vieil écrin en cuir fleurdelisé. Un petit coffret en fer damasquiné d'or, s'ouvrant à secret, porte cette inscription : *Vous ne connaissez pas tous mes secrets, le plus beau est caché.* Malheureusement, le portrait manque derrière ces mots qui le cachaient aux yeux indiscrets. Dans un écrin au chiffre de Marie-Antoinette sont, en or et émail bleu pâle, le dé et les deux bagues que les dames portaient au quatrième et au cinquième doigt pour empêcher le fil de les couper. La série des mille petits bibelots du XVIII[e] siècle est charmante avec ses boîtes en or, étuis, navettes pour faire de la frivolité, bonbonnières et boîtes à mouches.

Un petit objet bien intéressant, parce qu'il a toute une histoire, est un tout petit calendrier fait pour l'Impératrice en 1811, à l'occasion de la naissance du roi de Rome. Le calendrier, de très petite dimension, a une reliure en or et émail bleu et n'offre de particulier que la Saint-Napoléon, marquée le 16 août et non le 15. L'Empereur avait donc avancé son anniversaire d'un jour pour ne faire qu'un jour de fête. L'almanach est enfermé dans un étui richement émaillé et orné de perles fines. Un sujet allégorique symbolise le grand événement que fut alors la naissance du roi de



BANDES DE TAPISSERIE AU PETIT POINT
Art français, XVI[e] siècle
*(Collection de M. et M[me] George Duruy)*

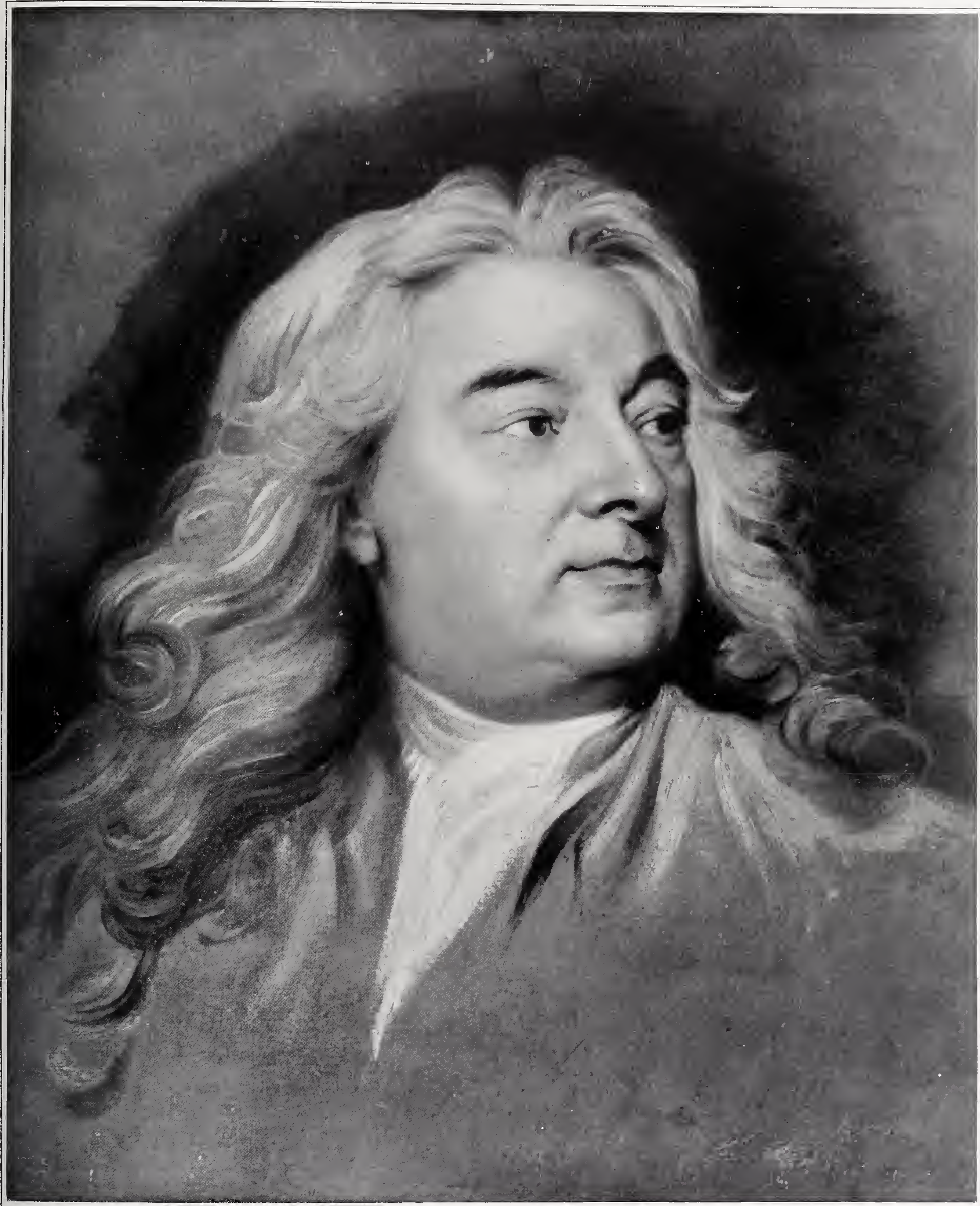
Rome. Au milieu de personnages vêtus de costumes antiques, un Amour tient le berceau sur lequel on voit la lettre N couronnée. A la partie inférieure de l'étui, s'ouvre une petite cassolette; en haut, deux colombes tiennent un cartouche portant la date 1811 : au revers de l'étui sont les signes du zodiaque.

L'écrin dans lequel se trouve cet almanach historique est en maroquin rouge avec les armes de l'Empire frappées en or.

M. Frédéric Masson, qui est l'historien le mieux documenté sur l'époque napoléonienne, a eu la bonne fortune de retrouver l'acte de naissance de cet almanach. Dans le Livre-Journal manuscrit intitulé : *Bijoux achetés pour le service de S. M. l'Impératrice et payés sur les fonds de ses dépenses particulières et extraordinaires*, M. Frédéric Masson a trouvé l'almanach ainsi désigné : « Un almanach renfermé dans un étui en or ciselé, émaillé et enrichi de perles. Peinture sur émail, sujet allégorique relatif à la naissance de S. M. le Roi de Rome, fourni par Nitot, joaillier, le 17 avril 1811. Pour or, perles, émail, peinture et façon, 750 francs. »

Puis, dans un autre manuscrit intitulé : *Écrin de S. M. l'Impératrice et Reine*, M. Frédéric Masson a relevé des renseignements précis sur ce Nitot, joaillier-bijoutier et nullement artiste, qui fut un des principaux fournisseurs de l'Empereur. Il vendait pour faire fortune et pour que sa fille pût épouser un comte de l'Empire.

Madame Jubinal avait collectionné toute une série de ces



LOUIS DAVID. — BOISSY-D'ANGLAS
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*

petits affiquets en bois, en ivoire, en fer et en argent, que les femmes mettaient jadis à leur ceinture pour y renfermer leurs aiguilles à tricoter. Au XVIII[e] siècle, *affiquet* avait pris ensuite le sens de luxueuse et frivole parure :

Vous avez de riches manteaux,
Vous avez de belles cornettes,
Vous faites d'affiquets nouveaux
Toujours d'inutiles emplettes.

La collection de montres de Madame Jubinal est, après la très belle et très complète collection de M. Paul Garnier, la plus intéressante que nous connaissions. Elle comprend 130 montres et 35 châtelaines du XVI[e] au XVIII[e] siècle, qui nous permettent de reconstituer toute l'histoire de la montre depuis ses premières apparitions jusqu'au début du XIX[e] siècle. D'abord, les montres de la Renaissance en cristal ou en argent gravé ; les unes en forme de croix ; d'autres, en argent, représentant gravés des dessins de l'époque ; l'une est en jaspe avec une monture d'or ; une autre, en cristal monté en or, porte cette inscription : *Les yeux à tout, le cœur pour un.* Puis ce sont les montres en émail à dessins de fleurs sur fond bleu ou jaune. Parmi celles de l'époque de Louis XIII, une charmante petite montre en émail porte, d'un côté, un portrait d'homme,



L'ADORATION DES BERGERS ET DES ROIS MAGES
Tapisserie flamande (XVI[e] siècle)
*(Collection de M. et M[me] George Duruy)*

de l'autre, une femme qui serait une des Mancini, entourés d'émail vert translucide. Nous arrivons ensuite à la très belle série des montres en émail peint de Genève, dont les plus riches sont des œuvres des frères Huaud. Une Danaé est signée : *Huaud l'aisné pinxit Genève.* Une femme tenant dans ses bras un vieillard, symbolisant peut-être la Charité, porte la signature : *Les deux frères Huaud les Jeunes. Huaud le Puisné fecit* se lit sur une montre émaillée, *Decombaz pinxit Genève 1749* sur une autre. Une très belle montre en porcelaine de Saxe nous représente un paysage; un émail d'après *le Pédicure* de Téniers, des scènes d'intérieurs, des scènes champêtres, le *Colin-Maillard, les Baigneuses* de Boucher sont joliment traités.



TABLE-PAPILLON (XVIIIe siècle)
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*

Enfin cette précieuse collection comprend toutes les sortes de montres de l'époque de Louis XVI, émaux imitant l'écaille blonde ou brune, bagues, montres en forme de boules, poires, lyres, pensées, fraises et marguerites, et, sur une délicieuse petite montre ronde en émail noir, une ronde d'enfants dans de charmants costumes.

La série des châtelaines est unique. Comme l'étaient souvent les montres, les châtelaines furent la plupart du temps offertes en cadeau de mariage au XVIIIe siècle. La plus ancienne en or est de l'époque de la Régence. Puis, en ne citant que les plus belles, celle qui provient de la collection la Béraudière en or et émail champlevé à dessins de fleurs, une autre en or et porcelaine de Saxe, un très bel émail de Petitot provenant de la vente Dupré de Tours, en 1885. Sur le boîtier d'une montre, nous voyons deux colombes se becquetant; sur le médaillon pendu à une châtelaine, nous voyons une rose de laquelle sort un bébé avec ces mots : *Qu'elle soit pour toi un doux souvenir.* Enfin, un curieux porte-clef en argent a appartenu à une fille de France qui fut abbesse ; il est orné d'un cœur, une croix et une ancre, symboles des trois vertus théologales.

La reproduction que nous donnons d'un panneau, où le beau portrait de Chardin et deux petits pastels de Boucher se trouvent encadrés par une série d'instruments de musique du XVIIe et du XVIIIe siècle, montre avec quel goût est arrangée cette collection. La curieuse série des bâtons de chef d'orchestre débute par le bâton de maître de chapelle du XVIIe siècle en ivoire, entièrement gravé d'une nuée d'anges musiciens jouant des instruments variés ; un autre, également en ivoire de l'époque de Louis XIII, porte gravé un air de musique. Puis, nous voyons les bâtons de chef d'orchestre de Fétis, avec l'inscription : *Adolphe Samuel à son illustre maître; hommage de reconnaissance ;* de Rossini, en corne avec filigranes d'or et les initiales G. R.; enfin celui de Verdi, en ébène et argent surmonté d'un petit buste du compositeur italien, cadeau offert par Verdi à une de ses grandes amies.

Nous apprenons aussi à connaître les différents accessoires des maîtres de danse du XVIIIe siècle : la canne, qui se démonte et renferme un violon et son archet ; la canne-flûte, les petites pochettes et l'éventail-pochette. Un petit tambour porte sur la bretelle en cuir qui le maintient les armes de France.

La collection des miroirs comprend toutes les sortes de miroirs, depuis ceux en ivoire du XIVe siècle jusqu'aux miroirs de mariage du XVIIIe. Une très belle boîte de miroir du XIVe siècle nous offre, comme beaucoup de ces charmants petits objets, une scène tirée du *Roman de la Rose* — le Château d'Amour. Un miroir en émail peint du XVIIe siècle à fond bleu pâle, à décor de fleurs

de couleurs variées est superbe. Un autre miroir, très simple, en ivoire, porte, gravé sur une bordure d'argent qui l'encadre, cette inscription : *Che ben ti rendo, Quel che tu mi dai, dime non ti Doler, Donna Giamai.*

Le busc, cet instrument de gêne et de torture, que les femmes de l'antiquité ne connaissaient pas, a pénétré dès le moyen âge dans la toilette des femmes, au temps où, pour la première fois, la mode fut de se serrer la taille dans un corset. Madame Jubinal avait réuni une série des plus curieuses de ces buscs. Le plus ancien remonte au XII^e siècle et a probablement appartenu à une abbesse si l'on en juge par les sujets religieux qui le décorent. Le busc était alors très recourbé, il devint ensuite droit et rigide et servit non pas seulement aux femmes, mais aux jeunes élégants, comme nous l'apprend Montaigne dans le chapitre des *Essais* intitulé *Des Coustumes anciennes.* Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les buscs richement gravés étaient offerts en cadeau de mariage. L'un de ceux-là, en ivoire, est orné de deux cœurs avec ces mots : *L'Amour les joint,* d'une flèche perçant deux cœurs



TABLE-TOILETTE, PAR PERIDIEZ. — Époque de Louis XVI
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*

avec : *Elle nous unit* et d'une fleur et un soleil avec ces mots : *Vous voir et mourir.*

Sur un busc en acier gravé du temps de Louis XIII, on lit ces vers curieux :

Les nymphes que la chasse attire
A l'ombrage de ces forests,
Cerchant des cabinets secrets
Loin de l'embusche du satire,
Tout auprès le jaloux deslire,
Pressé d'un amoureux tourment,
A faict mourir un jeune amant
Que lui-mesme encore soupire.

D'autres buscs renferment des stylets ; l'un de ces buscs-poignards porte sur sa lame un cœur gravé. Un autre, en baleine, a appartenu à Anne d'Autriche et porte, avec les portraits d'Anne d'Autriche et de Louis XIII et différentes devises, ces vers bien amusants :

Je suis ce beau busc curieux
Aussy chaque jeune amoureux
Me baise avec force tendresse.
Je sers de divertissement
Et ma place ordinairement
Est sur le cœur de ma maîtresse.

Sur le busc en fer que portait la grande Mademoiselle, au milieu de plusieurs devises, on lit ces vers charmants :

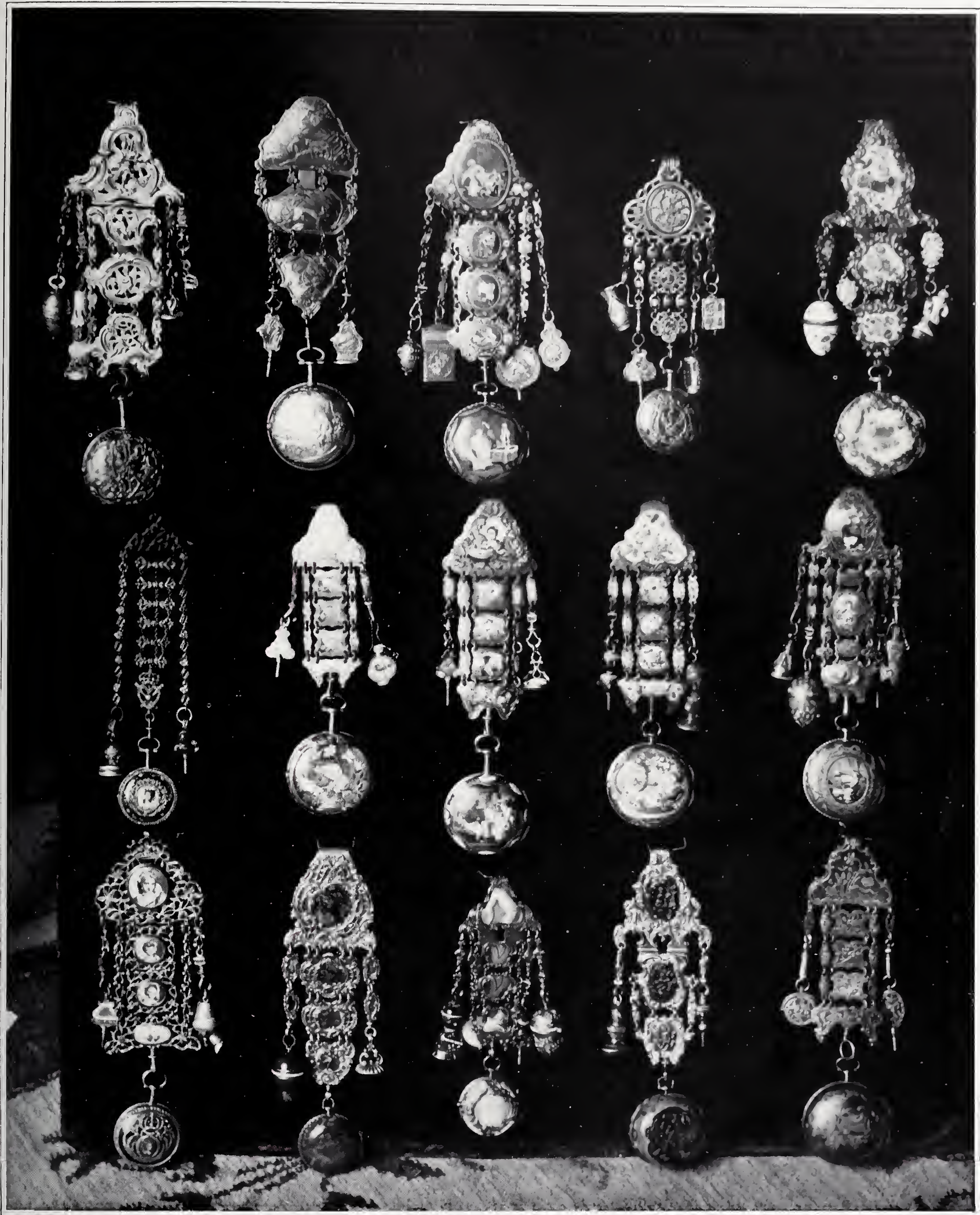
Combien je porte envie au bonheur qui te suit,
Etendu mollament seur se blanc sein d'yvoyre,
Partageon entre nous s'il te plait cette gloire,
Tu y seras de jour et gi sere la nuict.

Un autre busc en fer porte encore gravé ces vers :

Ai de Madame ceste grâce
Destre sur son sein longuement
Doux jouis sopirer un amant
Qui voudrait bien tenir ma place.

Les peignes que collectionnait Madame Jubinal forment une série intéressante, depuis le peigne liturgique du moyen âge jusqu'aux luxueux peignes d'écaille du XVII^e siècle. Un curieux peigne de mariage en ivoire, de travail français de la fin du XV^e siècle, représente, en son centre, sur une face, le mari accompagné de son fauconnier faisant tomber des fruits d'un arbre dans la besace du valet de la mariée, qui tient son cœur à la main ; sur l'autre face, le marié porte la quenouille et la discipline, le valet tient à la main le peigne, tandis que la femme tient son cœur et son valet sa fortune. Un autre peigne français en ivoire de la même époque représente, sur une face, une scène de chasse ; sur l'autre, un roi, une reine et leur fou. Un peigne en buis a appartenu à Marie de Bourgogne, fille de Charles le Téméraire ; il porte gravés en argent les chiffres et armes de France et de Brabant. Parmi les peignes français en buis du XVI^e siècle, l'un porte ces mos : *Prenez à gré ce petit don,* un autre : *De bon cœur la donne.* Enfin, le peigne de Christine de Suède en écaille et en corne ajourées est décoré d'une scène de chasse avec cette inscription : *Utinam te patriamque fortunet numen supremum. Anno 1630. Johann Hammer.* Chaque dent de ce peigne est terminée par une boule pour qu'il ne blesse pas la tête.

Citons en passant toute une collection de marottes des



VITRINE DES CHATELAINES DU XVIII^e SIÈCLE

*(Collection de M. et M^me George Duruy)*

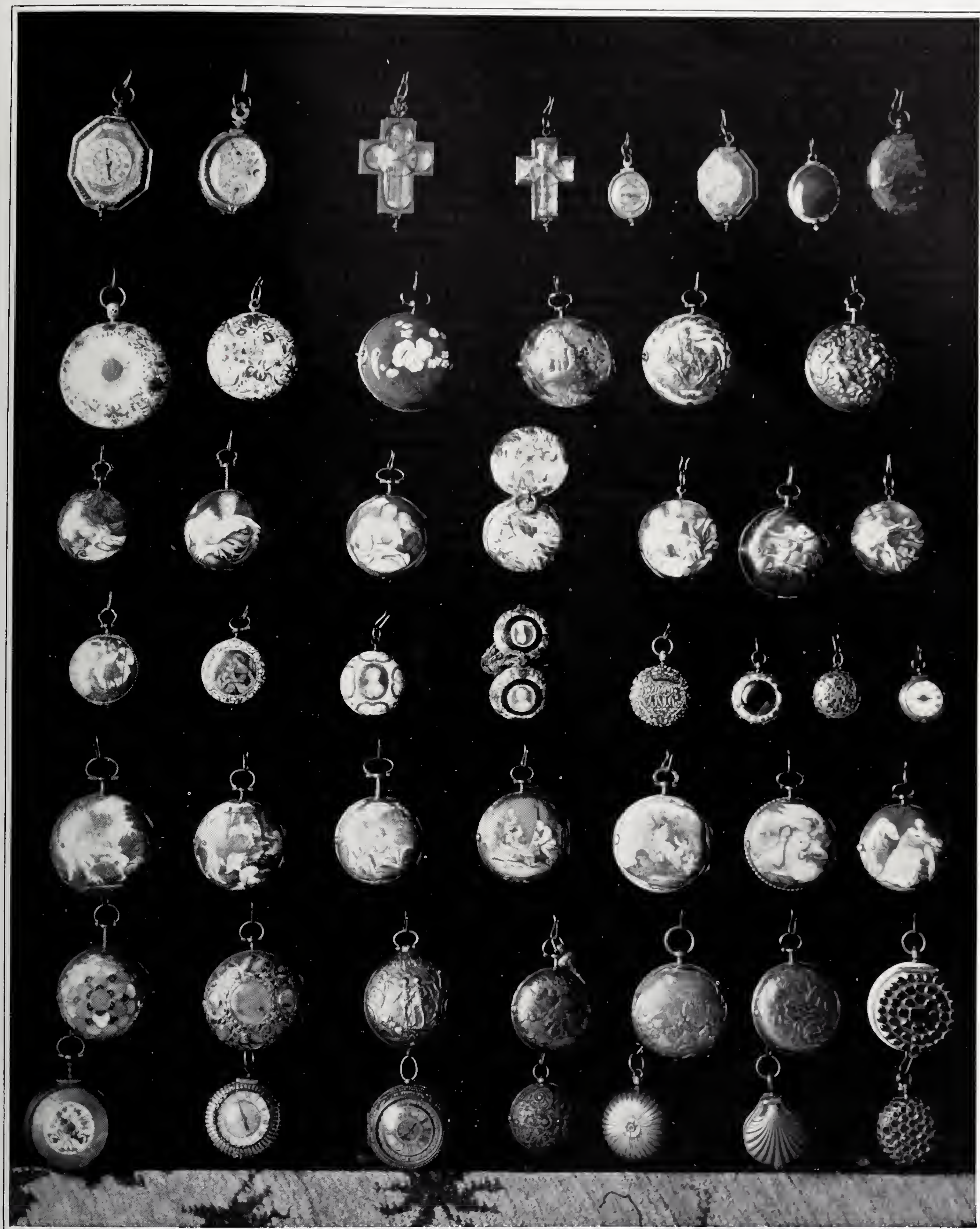
XVIIe et XVIIIe siècles, en buis et en ivoire, avec les sifflets, les grelots de fou, les médailles de la fête des fous, une grande batte de la Mère Folle de Dijon, qui porte encore les cachets de la ville de Dijon.

La très intéressante collection de couteaux de Madame Jubinal, qui fut exposée en 1873 à Londres, au Kensington Museum, mériterait à elle seule une étude sérieuse, car ce serait faire l'histoire de la coutellerie en Italie, en Alle-



VITRINE DES BUSCS, DES MIROIRS ET DES FRAISES
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*

magne, en Orient et surtout en France, du XVIe au XVIIIe siècle. Je ne citerai ici que la curieuse série de douze couteaux et une fourchette, dont les manches sont formés des statuettes en ivoire des apôtres et de saint Christophe,



VITRINE DES MONTRES DU XVIe AU XVIIIe SIÈCLE

*(Collection de M. et Mme George Duruy)*

de travail français de la fin du xvi^e siècle, dans leur étui en cuir gravé et doré; et la très intéressante trousse de veneur du xvi^e siècle dans son vieil étui de cuir. Les lames de chacune des pièces qui composent cette trousse sont gravées et damasquinées d'or et d'argent, les manches sont en ivoire; sur le grand couteau de venaison sont gravés avec la date de 1557 les croissants de Henri II et de Diane de Poitiers.

Toute une série d'objets en fer fait suite à la collection de couteaux, les clefs, les fers à friser de toute sorte, avec les curieux fers à papillotes et les fers à moustaches du xviii^e siècle. Un petit tourillet porte les armes de Cosme de Médicis, qui fut amateur passionné d'horlogerie et auquel il a appartenu.

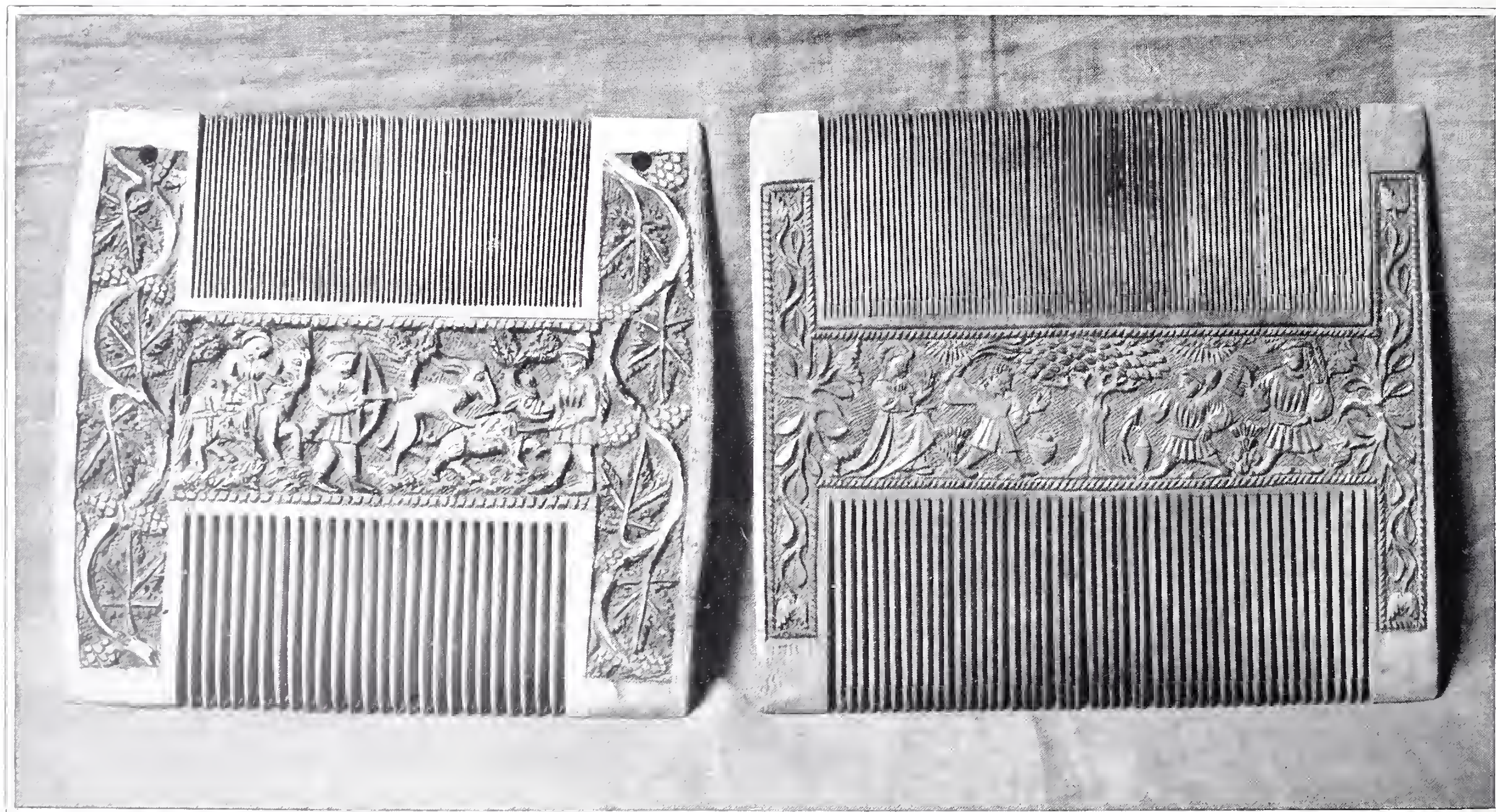
La partie de la collection que nous avons conservée pour la fin de cette rapide étude et qui en est certainement l'une des plus curieuses, formerait à elle seule un véritable musée du costume. La vitrine des gants nous fait connaître l'histoire du gant depuis l'époque où les hauts dignitaires ecclésiastiques étaient les seuls à en porter jusqu'à l'époque de la Révolution. Un très intéressant gant d'évêque est analogue à celui que conserve le trésor de Saint-Bertrand de Comminges. Un gant de fauconnier en cuir avec les doigts articulés nous montre encore le dessus de la main arraché par le faucon. Puis, nous voyons toute la série des gants et des longues mitaines élégantes du xviii^e siècle. Une paire de gants est en dentelle, des mitaines sont ornées de sujets de chasse du temps de Louis XV, les unes sont en peau rouge, d'autres en soie gorge de pigeon et, pour finir, les gants en peau à longues rayures de l'époque de la Révolution.

La série des jarretières de mariées du xviii^e siècle est amusante avec des devises telles que celles-ci : *L'union de nos cœurs fait tout mon bonheur. — Ma devise est de vous aimer et de ne jamais changer. — Je serai tout de même aussi content que fidèle*, et, entourés de fleurs, ces mots : *Ces fleurs sont l'image de l'amour qui m'engage.*

Nous voyons encore mille autres petits objets ayant servi à la toilette des femmes et des enfants au temps passé, des bonnets de toute sorte, bonnet de coureur du xviii^e siècle avec armoiries en argent, béguins, manchons, robes d'enfant et toute une collection de petits souliers, parmi lesquels ceux du roi de Rome en velours rouge avec la couronne entourée de branches de lauriers.

Des dentelles de toute beauté complètent cet ensemble aussi original qu'intéressant. Nous voyons plusieurs fraises de l'époque de Louis XIV en dentelles, dont l'une a conservé sa monture, qui permettait de la porter même avec une toilette décolletée. Un charmant encadrement de tablier de mariage en milan, à dessin de personnages, nous représente le marié tenant l'arc et la mariée un cœur enflammé. Les costumes en sont très amusants, les bonnets et les manches de chaque personnage sont en relief. Parmi les plus belles dentelles, citons encore un camail d'évêque en point d'Alençon, de l'époque de Louis XIV, un bas d'aube en venise et un fond de bonnet en argentan représentant Orphée charmant les animaux, de la même époque. Un admirable coussin de mariage porte les armoiries d'une famille de Bohême, celle du prince de Lobkowitz, comte princier de Sternstein. Enfin, d'une finesse surprenante et d'une qualité exceptionnelle, est un très beau rabat en venise de l'aube de Mazarin.

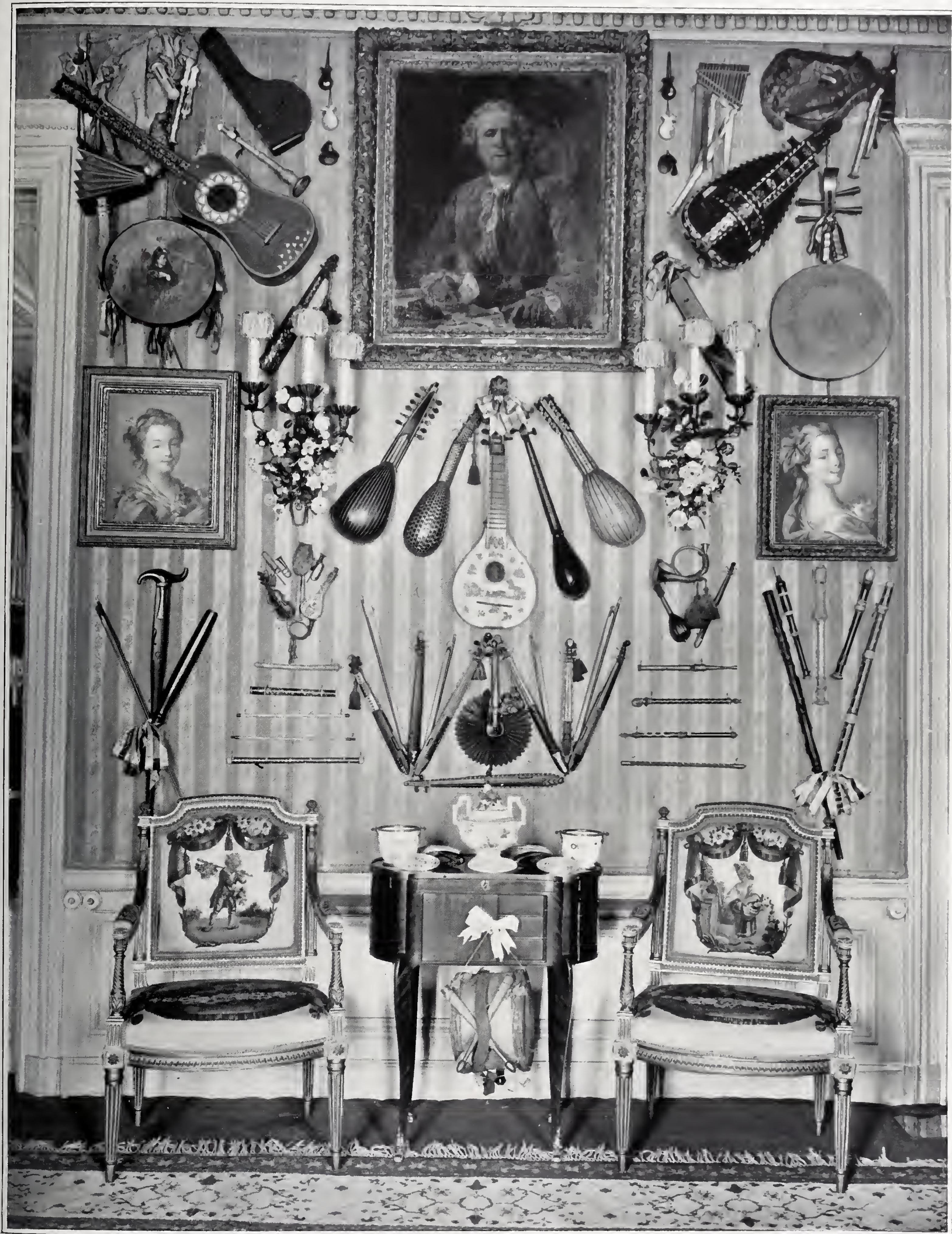
La collection Duruy possède encore une très belle tapis-



PEIGNE DE MARIAGE EN IVOIRE
Art français. — xv^e siècle
*(Collection de M. et M^me George Duruy)*

PEIGNE DE MARIAGE EN IVOIRE
Art français. — xv^e siècle
*(Collection de M. et M^me George Duruy)*

serie tissée dans les Flandres au xvi^e siècle. La disposition des sujets en est curieuse; la tenture est séparée inégalement en deux parties par un pilastre richement décoré, d'un côté duquel est représentée l'Adoration des bergers, de l'autre l'Adoration des rois mages. Le beau dessin et l'éclatante tonalité de cette tapisserie la placent au rang des

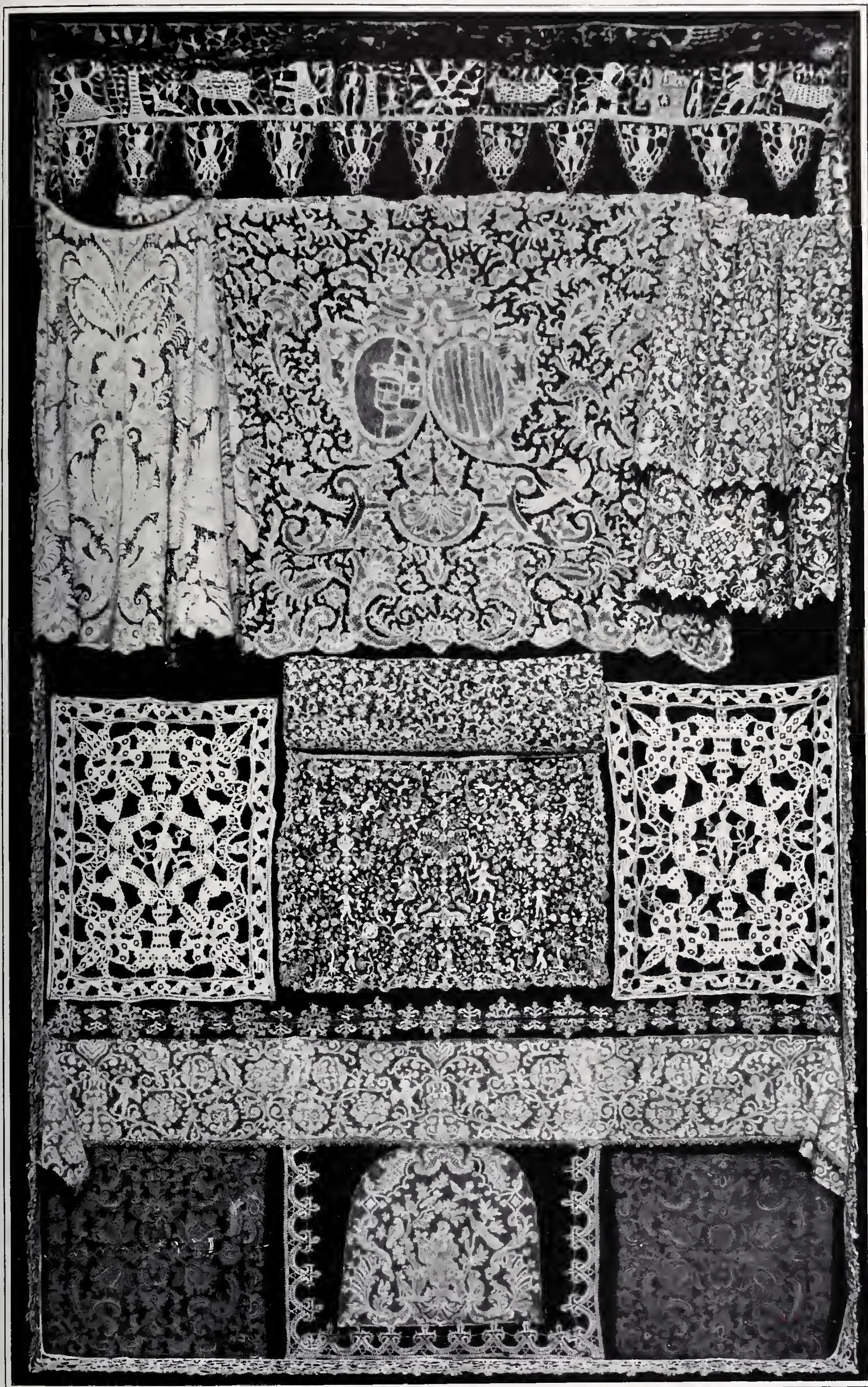


PANNEAU DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*



VITRINE DES GANTS ET DES BONNETS

*(Collection de M. et Mme George Duruy)*



VITRINE DES DENTELLES
*(Collection de M. et Mme George Duruy)*

meilleures tentures sorties des ateliers flamands au XVIe siècle.

Citons aussi quatre bandes étroites et longues de tapisserie au petit point, de travail français du XVIe siècle. Elles nous représentent toute une série de personnages vêtus de riches costumes, qui sont de précieux documents pour l'histoire du costume au temps de Henri II.

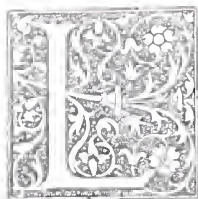
* * *

Nous terminerons cette étude en mentionnant les tableaux les plus intéressants parmi ceux qui ornent le cabinet de travail de M. George Duruy et qui mériteraient tous d'être étudiés sérieusement. Un tableau très important, qui représente un saint Eustache, n'est pas une œuvre de Dürer, comme l'indique le monogramme de l'artiste ajouté postérieurement, mais un tableau des plus intéressants fait au XVIe siècle par un artiste de l'école de Cologne, peut-être celui qui est connu sous le nom du *Maître de la Mort de Marie*, d'après une gravure d'Albert Dürer. *La Vierge et l'Enfant à la pomme*, avec un joli petit fond de paysage, est un charmant tableau de Mabuse. D'une qualité exceptionnelle est un petit tableau de Jordaens représentant une Bacchante et un Silène. Enfin, de l'école française, sont un portrait de la célèbre Laure de Noves, de rouge vêtue, tenant un œillet à la main, et un beau petit portrait de Charles IX par Clouet.

CARLE DREYFUS.

# Les Origines de la Peinture française

V[e] PARTIE. — L'ART DU PORTRAIT AU TEMPS DE LA RENAISSANCE [1]



La vogue des portraits est un des traits frappants de la renaissance des arts en France Elle a ses commencements au temps de l'avènement de François I[er]. On la voit se déclarer tout d'un coup, et ce fait, joint à l'origine étrangère du peintre qui la dirigea, fait de ce genre alors une nouveauté égale aux décorations de Fontainebleau.

Jean Clouet dit Janet, qu'on peut croire Flamand, était en France dès 1516. Comme il demeura d'abord à Tours, quelques-uns ont pensé le rattacher à l'école de peinture de cette ville. Cependant tout ce qu'on peut attribuer à ce maître est extrêmement différent de Bourdichon et de Fouquet. Le faire disciple de Perréal est un parti moins raisonnable encore, puisqu'on manque d'œuvres même probables de ce dernier, et que rien dans les textes n'y fournit d'ouverture. Les ouvrages dont il sera parlé sont au contraire très rapprochés de ce qui s'exécutait alors dans les Pays-Bas et sur le Rhin. Leurs parentés certaines sont avec Van Orley, avec Mabuse, avec le Mostaert présumé de M. Gluck, en général avec les Flamands qu'une première influence de l'Italie, quelquefois de Léonard, a touchés. L'œuvre présumé de Janet présenté comme une suite des enseignements gothiques en France, est un paradoxe historique. Il est sûr que rien dans le drapé ni dans le contour des visages n'y rappelle la sécheresse et le heurté des miniatures de l'âge précédent. A le prendre en général, on y reconnaît l'esprit du classicisme et de la Renaissance autant que dans Schorel ou dans Holbein.

Le principal de cet œuvre consiste dans des crayons reconnus pour l'ouvrage d'une même main, et dont le temps de production s'étend depuis 1515 environ jusque vers 1540. Ces dates sont garanties tantôt par le costume, tantôt par l'âge apparent des personnes représentées. Elles s'accordent parfaitement avec celles entre lesquelles les textes resserrent la carrière de Jean Clouet. Si l'on y joint l'excellence des pièces, qui cadre avec le renom du maître, et la qualité des personnages, qui répond au rang qu'il tenait à la Cour, on concevra quelle vraisemblance pressante conseille de reconnaître Janet dans l'anonyme auteur de ces crayons. C'est pour marquer cette vraisemblance que je désigne cet anonyme sous le nom de *présumé Jean Clouet*.

Le présumé Jean Clouet est également auteur des miniatures du Roi et des Preux de Marignan au manuscrit de la Guerre Gallique (Musée Britannique et Cabinet des Estampes de Paris), et de cinq tableaux, joint un sixième peut-être, dont voici le compte.

Le Dauphin François enfant, mal nommé François II par le musée d'Anvers à qui il appartient, est de 1520 ou à peu près; de la même époque date Madame Charlotte, fille de France, sa sœur, propriété de M. Agnew. Le petit François I[er] du Louvre se place vers 1525 ; l'excellent Claude de Guise, des Offices, vers 1530; vers 1538 l'anonyme au Pétrarque, ornement précieux du château d'Hamptoncourt, pièce maîtresse de l'œuvre tout entier. Enfin le petit portrait du Roi à cheval des Offices, que je ne joins ici qu'avec doute, précède de peu l'année 1540.

C'est la dernière de la vie de Jean Clouet. On trouve mention de sa mort dès 1541. Le détail de sa vie est presque inconnu. Il eut le titre de valet de chambre du Roi, et paraît s'être transporté à Paris depuis 1522. C'est là que, désormais tenu pour un des premiers maîtres du temps, il mit au jour cette grande quantité de portraits dont le souvenir, confondu plus tard avec les ouvrages de son fils, devait assurer à leur nom une gloire impérissable.

L'œuvre qu'on doit présumer de sa main reçoit un principal appoint de ce que Chantilly garde de préparations au crayon pour ses peintures, presque toutes disparues. Ces dessins, qui proviennent pour la plupart des collections de Castle-Howard, représentent dans la pratique du temps la partie originale et comme la plus importante de l'œuvre. Janet se rendait chez les personnes, et tirait aux crayons de couleur cette espèce de portraits avec le plus grand soin. L'ouvrage fait, c'était pour toujours que le modèle avait fini de poser. Le portrait à l'huile s'achevait dans l'atelier, au moyen quelquefois de notes manuscrites qui dirigeaient le choix des couleurs. Outre la peinture commandée, le dessin conservé servait, entre des mains moins habiles et fort souvent grossières, à tirer des copies pour ces sortes de recueils où la bonne société d'alors rassemblait les portraits de ses relations et de ses proches.

Quant aux crayons de Chantilly, leur nombre autant que leur perfection en fait quelque chose d'incomparable. Toute la Cour du temps se donne rendez-vous là. Le Roi, la Reine sa femme, sa sœur et ses enfants, les preux de Marignan, vingt familles illustres, Vendôme, Guise, Foix, Gié, Nevers, Tavannes, les dames d'honneur de la reine Éléonore, celles de la *petite bande* du Roi, des hommes d'église, des docteurs, nombre d'inconnus s'y montrent, dans un désordre fait comme à la mesure de la vie dont on y cherche l'image. Près des dauphins à la bavette paraissent les duègnes de cour dans leurs atours vieillis, près du regard de fer des capitaines la jeunesse fringante des courtisans, près de la majesté grasse des prélats de cour la fraîcheur malicieuse des beautés en renom, près du front soucieux des ministres d'État le charme attendri des jeunes filles.

A cette séduction de l'objet, un art discret joint ses prestiges. Il ne faut pas comparer Janet à Holbein; même à le juger sur ces ouvrages, on doit convenir que sa science est restreinte et ses moyens assez limités. Seuls les traits principaux du visage sont indiqués chez lui d'un trait léger et sûr, le reste n'est ajouté qu'avec incertitude; la barbe et les cheveux, comme la plume au chapeau, ne rendent aucun sentiment de la nature. Seulement il faut avouer que jamais petit avoir ne fut mis en œuvre avec plus de soin et d'adresse. Le crayon surtout est agréable. D'une simple et allègre allure, on le voit se porter sur toutes choses et n'y toucher que dans sa mesure, bombant les fronts, creusant le pli des paupières, soulevant doucement les ailes du nez, mettant aux coins des bouches ces tournants agréables qui font reculer et s'asseoir les fuyants larges du visage, balançant finement les traits égaux, et dans l'asymétrie des trois quarts, rappelant en modelé d'un côté ce qu'il trace en contour de l'autre, avec

(1) Voir *les Arts* n[os] 37, 39, 40 et 42.

une élégance parfaite. Pierre noire et sanguine y mêlent leurs travaux. Le maître les assemble en parfait coloriste. Mille aspects ingénieux, mille couleurs nouvelles naissent sous ses doigts de leur rencontre.

Le coloris dans les tableaux à l'huile n'ajoute en général que peu à cet agrément. La pâte en est belle, comme c'est l'habitude chez les peintres des Pays-Bas; l'exécution est fine et plate. Tout le surcroît de plaisir qu'on y prend, n'est que l'effet du prestige ordinaire des couleurs.

On a représenté à tort François I[er] comme épris des productions de la seule Italie. Dans son goût vraiment universel, il faut ajouter le cas qu'il faisait des tableaux de Flandre, attesté par plusieurs commandes dans ce pays. Curieux, comme il paraît, de donner à Janet des émules, il avait sollicité Schorel de s'engager à son service. Ce peintre refusa ; une autre invitation, faite vers 1530, à Josse Van Clèves d'Anvers, obtint un meilleur succès. Celui-ci vint en France et peignit, dit Guichardin, le roi, la reine et les autres princes du royaume. On est en peine de dire si des portraits de grande taille, où se montre l'influence italienne, deux François I[er] du Louvre, une Marguerite sa sœur, à Liverpool, une reine Éléonore à Hamptoncourt, émanent de quelque peintre de ce genre, ou d'un de ces Italiens médiocres, fixés en France dès le commencement du règne, dont j'ai fait mention en leur place.

Tandis que florissait dans Paris Jean Clouet, un autre peintre, étranger comme lui, comme lui travaillant dans le genre du portrait, commençait d'emplir Lyon de son renom. C'est Corneille, natif de la Haye, nommé Corneille de Lyon dans l'histoire. Ce qu'on lui attribue de plus ancien remonte peu avant 1536. Il peignit en ce temps-là le Dauphin, le duc d'Orléans et Madame Madeleine, tous trois enfants de François I[er] et âgés de seize à vingt ans. Depuis 1541 il eut le titre de peintre de Henri, dauphin par la mort de son frère, qui régna depuis sous le nom de Henri II.



Photo Sauvanaud.

LE PRÉSUMÉ JEAN CLOUET. — CHARLOTTE DE FRANCE, FILLE DE FRANÇOIS I[er]
*Collection Agnew (Londres)*

Les contemporains avaient gardé le souvenir d'un voyage que la cour fit à Lyon en 1548 au lendemain de son avènement, et dans lequel Corneille peignit entre autres la nouvelle reine Catherine de Médicis, sans doute aussi Marguerite sœur du roi, dans un tableau qui est à Chantilly. Nombre des portraits subsistants sous son nom tirent peut-être leur origine de la même circonstance. Du moins c'est un fait que quinze ans plus tard, ce peintre était en mesure d'exposer dans une chambre, « le portrait, dit Brantôme, de tous les grands seigneurs et de toutes les grandes dames de la cour ». Hors de pareils voyages, qui à vrai dire n'étaient pas rares, c'est une question de savoir de quelle manière Corneille prenait copie de ses modèles. J'ai la preuve que quelquefois au moins l'un de ses confrères tirait le crayon pour lui. Il ne suivait pas la manière de Janet, et on n'a de sa main aucune préparation distincte de ses peintures. On peut supposer qu'il a peint sur ces préparations mêmes, de bons juges

inclinant à croire que plusieurs sont sur papier à l'aquarelle sous le vernis.

On manque d'indications bien certaines sur les œuvres de cet artiste. Ce que Gaignières, au XVIIe siècle, a remarqué comme son ouvrage, est de mérite trop inégal, et trop bas comparé à d'autres pièces du même genre, pour qu'on prenne cette mention autrement que comme une attestation d'atelier. Pour débrouiller dans le nombre l'œuvre propre du maitre, l'excellence de l'art reste le seul indice. C'est un fondement parfaitement raisonnable, sur lequel il est au moins permis d'établir la liste suivante: Madame de Martigné-Briant, à Chantilly; Béatrice Pachéco, comtesse d'Entremont, et Suzanne d'Escars, dame de Pompadour, à Versailles; Antoine de Bourbon, roi de Navarre, chez le comte Lanskoronski, à Vienne; la Duchesse d'Étampes à M. de Montbrison; Charles comte de Randan, à M. Doistau: ces deux derniers exposés aux Primitifs français.

Tous ces tableaux sont datés par le costume, des environs de 1550. On les a loués souvent, parfois avec excès. A vrai dire, le talent dont ils témoignent est faible. Nuls d'invention, de dessin timide, tout l'agrément qu'on leur trouve ne tient qu'à une fraicheur d'exécution, à une légèreté de main qui va parfois jusqu'à la séduction. Peu de science et beaucoup de ménagement, c'est Corneille de Lyon plus encore que Janet. On trouve ici le triomphe d'une certaine



LE PRÉSUMÉ JEAN CLOUET. — CLAUDE DE LORRAINE, DUC DE GUISE
*Palais Pitti (Florence)*


LE MAITRE DE RIEUX-CHATEAUNEUF. — LE COMTE DE HERTFORD
*Musée Wallace (Londres)*

routine, d'un tour perfectionné par la répétition, auquel l'artiste ne saurait rien changer, ni dans la perspective des traits, ni dans l'équilibre du maintien, sans courir risque de tout gâter. Encore ceci ne procure-t-il que la perfection du visage; le dessin du reste, buste et épaules, est le plus souvent détestable.

Il ne faut donc pas demander si certains rares portraits, conçus dans le dessin général de Corneille, mais dont le style et la façon rappellent les plus excellents maîtres, sont de sa main. J'en compte neuf entièrement conformes pour la manière, dont la liste sera donnée ici. Deux anonymes au musée de Vienne, un autre à l'Académie de Venise, un au palais Pitti de Florence, un cinquième dans la collection Cumberland à Hanovre, un sixième à M. Hutteau, exposé aux Primitifs français; dans la collection Wallace, le comte de Hertford; naguère chez M. Butler, à Londres, Jean de Rieux, baron de Châteauneuf; enfin, venant neuvième, dans de grandes dimensions jusqu'à présent exceptionnelles, un triomphant anonyme du musée d'Avignon, longtemps attribué à Holbein, et qui n'eût pas fait honte à ce grand maitre. Je nomme, pour la commodité, l'auteur inconnu de ces chefs-d'œuvre (dit pseudo-Amberger chez M. de Frimmel), le *peintre de Rieux-Châteauneuf*. Rien n'assure qu'il ait été Français. Ses modèles semblent allemands pour une partie; d'autres paraissent ou sont anglais. La date portée sur un des tableaux de Vienne est rédigée en italien. Cette diversité de référence ne fait qu'accroître le mystère. S'il doit revenir un jour à nous, ou prendre place parmi les étrangers qui ont tiré leur renom de France, son rang sera marqué dans l'école fort au-dessus de tout ce qu'on y met à présent, au-dessus de Corneille, au-dessus de l'un et de l'autre Janet.

Du reste, on aurait tort de croire petite la liste des peintres d'alors approchants de Corneille. Ce qu'on soup-




FRANÇOIS CLOUET. — CHARLES IX, ROI DE FRANCE
*Musée Impérial (Vienne)*

çonne de maîtres oubliés derrière un grand nombre de pièces du même genre, ne doit pas être négligé. Des portraits comme celui du duc d'Enghien au Louvre, ceux d'une main différente, que M. Benson avait prêtés aux Primitifs français, ne peuvent manquer de former quelque jour le centre de classements nouveaux, où des mains anonymes marqueront leur existence. Plusieurs y devinent une part de maîtres anglais. Il sera curieux de reconnaître ce que ceux-ci, regardés comme disciples de Holbein, ont pu tenir d'une autre formation, à quel point des leçons émanées des Flamands qui florissaient chez nous, ont pu toucher les Bettes, les Stretes et les Hilliard.

Cependant, l'école du vieux Janet, que vingt-cinq ans d'une production fêtée avait établie à la cour, refleurissait sous son fils. François Clouet eut dès 1541 le titre de peintre du Roi et les appointements de son père. Ce qu'on doit lui attribuer de crayons commence aux environs de 1530.

N'omettons pas que, pour l'un comme pour l'autre, on manque de témoignages certains de leurs ouvrages. Ce qui sert à constituer l'œuvre de Janet le jeune, c'est d'abord la parfaite ressemblance de style entre un assez grand nombre de dessins du Cabinet des Estampes de Paris, et d'ailleurs. Ces dessins d'une part vont des débuts présumés de la carrière de François Clouet jusqu'à sa mort; d'autre part on y trouve tous les portraits des princes qui régnèrent en France de son vivant, tracés avec un art supérieur. Si l'on joint à cela la tradition, flottante il est vrai, qui place le nom de Janet sur les plus célèbres de ces morceaux, peut-être on trouvera que c'est assez pour ne conserver qu'un doute abstrait, qui s'efface dans le langage ordinaire. Celui qu'on présume être François Clouet, à bien plus de titres qu'on



Photo Braun, Clément & Cie.

FRANÇOIS CLOUET. — JEANNE D'ALBRET
*Musée Condé (Chantilly)*



Photo Braun, Clément & Cie.

CORNEILLE DE LYON. — MADAME DE MARTIGNÉ-BRIANT
*Musée Condé (Chantilly)*

n'en eût pour son père, sera donc appelé ici simplement de ce nom, les réserves faites une fois pour toutes.

Le plus ancien tableau qu'on lui assigne, est celui de Catherine de Médicis encore dauphine, à Versailles. De portrait peint de Henri II, on n'en connaît pas avant 1559, qui fut la dernière année de ce prince. L'ouvrage dont il s'agit, peu connu jusqu'ici des historiens de l'art, est aux Offices de Florence. Il représente le Roi en pied et de grandeur naturelle. Les copies de ce portrait sont nombreuses, mais deux seulement, réduites au buste, l'une aux Offices encore, l'autre à Versailles, peuvent passer pour sortir de l'atelier du maître. J'ajoute ici le portrait du musée de Turin, représentant Marguerite sœur du Roi, en deuil blanc.

Tout porte à croire que le règne de Henri II vit la fortune faite de François Clouet. Les gens de cour commencèrent à n'avoir plus que son nom à la bouche. Les poètes le célébrèrent dans leurs vers. Les imitateurs lui vinrent en foule. Le plus ancien, que j'appelle, faute de mieux, l'anonyme de 1550, emplit de ses crayons le moderne château de Chantilly. Denisot, Bouteloup, Germain Lemannier, se placent à la même époque. Enfin le fils de Geoffroy Dumoûtier, Étienne, en qui commence dans cette famille les générations de peintres portraitistes, commence de se faire admirer.

La vogue des recueils de crayons continue de s'étendre, et de donner naissance aux mêmes fâcheux ouvrages, dont un doit être distingué pourtant, œuvre peut-être de l'anonyme




Photo Giraudon.

LE PRÉSUMÉ JEAN CLOUET. — LE MARÉCHAL DE MONTEJEAN (dessin)
*Musée Condé (Chantilly)*

de 1550, dont les débris figurent encadrés aux murailles de la Galerie du Logis, à Chantilly.

Il faut remarquer que cette branche de l'art ne laissait pas, en prenant de l'importance, d'écarter persévéramment tout mélange d'italianisme. C'est un des traits curieux du temps et qui se concevrait à peine au sein d'une école établie. Rien n'est si différent que l'œuvre d'un Primatice et celle d'un Clouet. Ces peintres, dont la carrière commence vers le même temps, qui dans le même temps débarrassés l'un d'un rival, l'autre d'un pere, prirent en main le sceptre de l'art au milieu de la même cour, qui moururent (chose notable) presque la même année, chargés des faveurs des mêmes princes et d'une gloire avouée par la même société, sont restés constamment étrangers l'un à l'autre. Le plus habile n'exerce, ainsi qu'on eût pu croire, nulle influence sur celui de talent moindre. Les écoles qu'ils soutiennent et qu'étendent leurs exemples, ne se maintiennent pas moins rigoureusement distinctes. Jusqu'à la fin cette distinction subsiste, rompue çà et là seulement par quelques ouvrages rares et si bien isolés, qu'ils n'ôtent rien de cette remarque.

La toute-puissance de Catherine s'annonce, dans l'œuvre de François Janet, au lendemain de la mort de Henri II, par le fameux portrait en deuil de cette princesse, dont la meilleure réplique, œuvre d'atelier peut-être, appartient à M. le baron d'Albenas. De François II et de Marie Stuart on n'a de la main du maître les portraits qu'en crayon. Je parle du portrait de celle-ci en deuil blanc, le seul qu'il convienne de maintenir à Clouet, et dont subsistent plusieurs répliques à l'huile. A la liste des enfants royaux, il faut joindre l'admirable crayon rehaussé de Marguerite leur sœur, pièce d'importance égale au panneau le plus achevé, honneur de la Galerie de Psyché à Chantilly.

Au lendemain de la mort du jeune roi prend place l'excellent petit portrait de Charles IX, son frère, au musée de Vienne, daté de 1561. De 1566, malgré l'inscription fausse, est Charles IX, encore au même musée, dans le célèbre portrait de grandeur naturelle, où le nom de *Jannet* inscrit a longtemps passé pour une signature. Une parfaite réplique en petit de ce morceau est au Louvre. Outre ces portraits royaux pour toute cette époque, on doit joindre, d'un mérite égal et d'une pareille authenticité, celui de Jeanne d'Albret, à Chantilly (1570), celui d'Anne d'Este, duchesse de Ferrare, à Versailles;




CORNEILLE DE LYON. — LA COMTESSE D'ENTREMONT
*Musée de Versailles*





FRANÇOIS CLOUET. — MARGUERITE DE FRANCE, FILLE DE HENRI II (dessin)
*Musée Condé (Chantilly).*

celui de Claude de Beaune, duchesse de Roannais, au Louvre. François Clouet se montre, dans tous ces ouvrages en pleine possession de ses talents.

Il faut avouer qu'ils ont, du côté de la science, une supériorité qui manque à ceux de son père. Le dessin du deuxième Janet est un des plus approfondis, des plus exactement mesurés qui soient. Il a, dans le tracé du visage humain, la capacité d'un spécialiste, à qui le long exercice d'un art moins étendu que profond fait entasser les remarques et l'expérience. La mise en place exacte de toutes les parties déliées, fuyantes et mobiles du visage, la recherche attentive des relations plus subtiles, d'où le gros des formes tire sa solidité et l'aptitude à façonner l'ensemble d'une physionomie et d'un type, vont chez lui à la perfection. Dépourvu comme il est de la grâce italienne, ses attaches flamandes ne lui valent non plus rien du ragoût et de la solidité des Flandres ; mais la probité de son dessin confère à ses ouvrages une force qui, quoique moins propre à éblouir, est aussi capable de satisfaire le goût plus longtemps. Même des agréments de couleur se révèlent chez lui à l'examen. Sa touche des traits du visage est légère, le fondu de ses lèvres est beau ; dans les meilleurs de ses ouvrages, le bord et le dessous des paupières vont sans sécheresse ; dans le crayon de Marguerite enfant, les mains sont de vraies merveilles d'exécution aimable et fine ; enfin partout les accessoires, le drap du vêtement, la plume sont imités avec beaucoup de charme, les bijoux touchés très délibérément et avec art. Tous traits qui, sans porter le maître au niveau d'une comparaison que les ouvrages contemporains, ceux de Moro et de quelques autres appellent, composent l'intéressant spectacle d'un art maître de soi, profond plus qu'il n'a l'air, où la minutieuse attention n'empêche pas que beaucoup de sûreté réside.

Entre plusieurs traits qui marquent le cas qu'on




Photo Sauvanaud.

LE PRÉSUMÉ JEAN CLOUET. — L'INCONNU AU PÉTRARQUE
*Château d'Hamptoncourt*



Photo Giraudon.

LE PRÉSUMÉ JEAN CLOUET. — JEAN SIRE DE CANAPLES (dessin)
*Musée Condé (Chantilly)*

faisait de François Clouet, il faut noter la commission qu'il eut aux funérailles des souverains, de prendre le moule des visages de François Ier et de Henri II, ainsi que l'avis qui lui fut demandé par la Cour des Monnaies sur un coin à l'effigie de Charles IX. Quelques auteurs là-dessus ont supposé à tort qu'il fut contrôleur des monnaies. La vérité est que ses services s'étendaient à toutes les occasions où se débattait la ressemblance d'un visage. Pour le reste, on le voit assumer assez de travaux différents, la peinture d'un coffre, des bannières, dont le soin montre en lui le successeur de nos plus vieux peintres français; des miniatures enfin, dont deux échantillons sont conservés au musée de Vienne. Ce sont les portraits adossés de Catherine de Médicis en veuve et de Charles IX, incomparables d'aisance et de délicatesse. Les autres travaux de ce genre qu'on a cités de lui, ne résistent pas à l'examen.

François Clouet ne fut jamais marié. Toute sa famille était de deux filles naturelles, et d'une sœur qui fut mère de Benjamin Foulon, peintre de portraits comme son oncle. Outre la protection du Roi, il jouit sans doute de celle de plusieurs grands seigneurs : le fait est attesté pour le duc de Roannais, Claude Gouffier de Boisy, dont il a peint la femme.

Les dernières années de Charles IX marquent la fin de sa carrière. Dans le dernier portrait de ce roi, son œuvre en reflète la tristesse et l'horreur. On n'en possède que le crayon, en deux exemplaires, au Cabinet des Estampes. C'est une des belles et fortes choses qu'on puisse voir. Le dessin et l'exécution y sont d'une largeur admirable; l'expression d'angoisse intérieure et de langueur physique d'une vérité parfaite. En 1571, l'agréable figure de la nouvelle reine Élisabeth d'Autriche, dont le portrait est au Louvre, met sa sérénité dans ces tempêtes. Vers le même temps, le portrait de fantaisie de je ne sais quelle favorite ou grande dame, Marie Touchet peut-être, tour à tour prise à tort pour Diane de Poitiers ou Gabrielle, fournit au maître l'occasion d'essayer (cette seule fois en toute sa vie) quelque imitation du Primatice et des peintres de Fontainebleau. Sir Francis Cook possède ce tableau, devenu plus tard le type d'innombrables copies avec variantes de toutes sortes, reconnaissables pourtant à la même poitrine nue plongeant dans l'étroite perspective d'une baignoire, tandis que les mains jouent avec les fleurs que présente un petit garçon.

Dans cette dernière époque de la carrière du maître, on voit que plusieurs émules nouveaux partageaient avec lui la faveur qui revenait à leur commun métier.

C'est d'abord Marc Duval du Mans, surnommé le Sourd ou Bertin, auteur de la célèbre estampe des *Trois Coligny*, sans doute aussi du crayon original pour le visage de l'amiral et de quelques autres pièces de même style. Il était protestant et jouit d'un renom distingué. L'unique mention d'un Jean Scipion trouve également sa place ici.

L'auteur de quarante-huit crayons d'un recueil autrefois à M. Lécurieux, que le Cabinet des Estampes conserve, veut être mentionné aussi. Le Louvre et Saint-Pétersbourg montrent un assez grand nombre d'ouvrages de la même main, dont un porte la date inscrite de 1581. L'anonyme Lécurieux a peint une Diane bâtarde de France, et une femme inconnue, au Louvre, ainsi que deux miniatures dans la collection Wallace.

Je nomme peintre de Luxembourg-Martigues, l'auteur de plusieurs excellents crayons et de quelques tableaux que voici : Jean Babou de la Bourdaisière (1553) au Louvre; Louis prince de Condé, François III duc de la Rochefoucauld, M. de Carnavalet, à Versailles; Jacques duc de Nemours, à Chantilly. Ce maître, dont le nom sera peut-être connu un jour, mérite de grands éloges pour son dessin solide et le ragoût de sa couleur.

Jean Decourt, révélé comme peintre en émail depuis 1555, tient la place de premier disciple de Clouet. Sa fortune dès ce temps-là semble faite. Il avait suivi Marie Stuart en Écosse, et fut jusqu'en 1573 (comme des pièces encore inédites l'attestent) pensionné de cette malheureuse reine. Si les crayons que je réunis sous son nom présumé sont de lui, il faudra reconnaître dans le célèbre portrait à la natte de cette princesse (mal attribué jusqu'ici à Clouet), un premier effet de ses soins auprès d'elle, et l'origine peut être de la faveur qu'il eut.

Ce goût public pour les portraits, que prouve l'abondance des peintres, eut alors un effet nouveau, dans la mode qui vint de se faire peindre en émail. Le nombre de ces pièces fragiles parvenues jusqu'à nous, en dépit du dégât, atteste leur grande quantité d'autrefois. Léonard Limousin se plia à ces exigences nouvelles, et copia les modèles émanés de Janet, comme il avait copié Raphaël et Jules Romain sur les estampes d'Augustin Vénitien ou de Marc de Ravenne. Cette fois, les interprètes de son original étaient d'une étrange faiblesse, et les plaques qu'il en a tirées attestent les copies de dernier rang qui leur ont servi de modèles.

Mais ce qui frappe le plus dans cette époque, c'est la présence de plusieurs peintres flamands, établis à la cour de France ou chez quelques grands seigneurs, tantôt pour peu d'années seulement, tantôt jusqu'à la fin de leurs jours. Outre quelques-uns nommés au chapitre précédent, que l'histoire du portrait réclame autant que celle de la décoration, comme Jérôme Franck et De Heere, il faut compter Georges Vander Straeten, dit de Gand, peintre de la reine de France; Georges Boba, qui fleurit dans Reims aux gages du cardinal de Lorraine; Vander Mast, qui servit Catherine de Médicis et le président de la Guesle. Tous ces peintres semblent avoir pratiqué un genre différent des Clouets et de leurs imitateurs. Deux tableaux de Vander Mast, récemment retrouvés et exposés au musée d'Amsterdam, d'autres conservés à Reims sous le nom de *Maître Georges*, qu'on ne peut douter être Boba, décèlent surtout l'imitation de Venise, et leur assignent une place dans cette partie de l'école des Pays-Bas que l'exemple de Moro avait entraînés de ce côté.

Cette comparaison est instructive. Elle montre les traditions flamandes que la France entretenait depuis un demi-siècle, parvenues au même point de différence avec ce que la Flandre produisait, que celui qui séparait de l'Italie nouvelle les Italiens de Fontainebleau. Le même écart qu'on trouve de Nicolo aux Zuccres, se remarque entre ces Flamands derniers venus et les productions de l'école de François Clouet et de Corneille de Lyon.

Le premier mourut en 1572, le second peu après 1574. C'est le moment où l'on voit disparaître les grands maîtres de Fontainebleau. Ainsi l'époque de la première Renaissance se fermait en même temps de toutes parts, laissant vides de maîtres et pleines d'œuvres les différentes provinces de l'art.

*(A suivre.)* L. DIMIER.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN

# TABLEAUX — ANTIQUITÉS — OBJETS D'ART — LIVRES RARES

## STETTINER
**Antiquaire**
**8, RUE DE SÈZE**

**TABLEAUX ANCIENS**
Ameublements et Tapisseries anciens
**OBJETS D'ART ET DE HAUTE CURIOSITE**

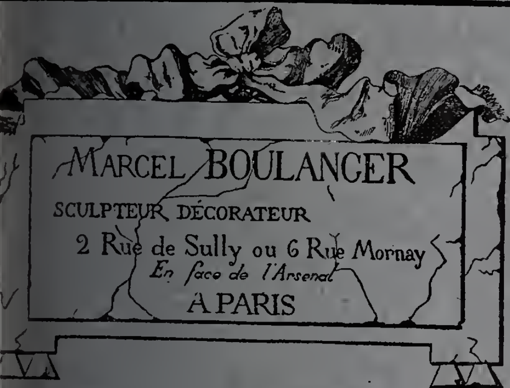
---

**TABLEAUX MODERNES**
## E. Le Roy & C^ie
2, rue Glück (Opéra) PARIS
**ŒUVRES IMPORTANTES**
*De l'École Française de 1830*

---

**TABLEAUX ANCIENS**
Spécialité Écoles Hollandaise et Flamande
**F. KLEINBERGER**
9, RUE DE L'ÉCHELLE

---




---

**THÉOPHILE BELIN**
48, RUE CAMBON (boul. de la Madeleine)
*Achat et Vente de beaux Livres*

---

**E. CROMBAC, Expert**
48, rue Laffitte
TABLEAUX
AQUARELLES — PASTELS — DESSINS
*Téléphone 295-04*

---

**GALERIE E. DRUET**
114, Faubourg Saint-Honoré, 114
*EXPOSITION PERMANENTE*
DE
*Tableaux de l'Impressionnisme moderne*

---

## C. and E. CANESSA
WORKS OF ART
*Greek and Roman Antiquities*

| NAPLES : | PARIS : |
|---|---|
| Piazza dei Martiri | 19, rue Lafayette |

---

## HENRY THIÉRARD
**TAPISSERIES ANCIENNES**
52, rue Taitbout, PARIS
TÉLÉPHONE 124-04

---

SPÉCIALITÉ DE FAIENCES
et Porcelaines Anciennes
**V^ve L. ALAIN & Ed. PAPE**
10, rue de la Victoire
PARIS
*Téléph. : 321-10*

---

**Fulgence & Fils**
71, rue de la Boëtie, PARIS
**ÉTOFFES & DENTELLES ANCIENNES**
*Échantillons pour Musées et Fabricants*

---

**ADRIEN HUSTINX**
56, rue Miromesnil
**MEUBLES D'ÉPOQUE EMPIRE**
OBJETS D'ART

---

**L. DE LA FOREST & MAUS**
14, boulevard Malesherbes
TAPISSERIES ANCIENNES
NETTOYAGE ET RÉPARATIONS

---

**Cours d'Arts décoratifs APPLIQUÉS**
DESSIN, PYROGRAVURE, ÉTAIN ET CUIVRES CISELÉS, CUIRS ARTISTIQUES
CORNE SCULPTÉE
*COURS : les Jeudis et Samedis de 2 heures à 4 heures*
15, RUE GUÉNÉGAUD (6e)
LEÇONS PARTICULIÈRES
Pour tous renseignements s'adresser à Mlle Billault, le Mercredi de 4 à 6 h.

---

## H. HARO
**PEINTRE-EXPERT**
**Direction de Ventes publiques — Restauration de Tableaux**
TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES DE PREMIER ORDRE
PARIS — 14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte — PARIS

---

## JAPON
**Objets d'Art anciens**
Estampes, Peintures, Laques, Poteries, Bronzes, etc.
**VIGNIER**
34, rue Laffitte, PARIS (IXe)

---

## Jules FÉRAL
EXPERT EN TABLEAUX
**7, rue Saint-Georges, 7**
PARIS

---

*Maison fondée en 1835*
## Jules DENNERY
*Successeur de son Père*
**SPÉCIALITÉ DE PORCELAINES ANCIENNES**
49, RUE LAFFITTE, PARIS

---

## H. BAUML
5, rue Saint-Georges
**TAPISSERIES ANCIENNES**
Objets d'art et de haute curiosité du XVe au XVIIIe siècle
PORCELAINE DE SAXE ET DE SÈVRES

---

*Broderies et Étoffes anciennes*
**V^ve PHILIBÉE & BEAU-FILS**
Tapissiers-Décorateurs
**18, rue Victor-Massé, PARIS**

---

Maison fondée en 1821
**BACHEREAU**
ARMES — ARMURES ANCIENNES
Meubles — Objets d'Art
26, RUE LE PELETIER, PARIS

---

**AUTOGRAPHES & DOCUMENTS HISTORIQUES**
Maison J. CHARAVAY Aîné et Étienne CHARAVAY
Dirigée par Noël CHARAVAY
*Expert en autographes*
3, rue de Furstenberg, 3 — PARIS (VIe)

---

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES ANCIENS
**Me E. BOURDEIL, Expert**
139, Boulevard Haussmann — PARIS

---

OBJETS D'ART
## LEFORT
**Antiquités — Joaillier — Orfèvre**
31, RUE DE LA PÉPINIÈRE, PARIS

---

ANCIENNE MAISON L. DUMONT
## ALFRED STRÖLIN
**27, rue Laffitte**
*ESTAMPES ET DESSINS ANCIENS*
*du XVIe au XVIIIe Siècle*
**Eaux-fortes — Dessins modernes**

### CHEMINS DE FER D'ORLÉANS ET DU MIDI

### BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE A PRIX RÉDUITS

**A l'occasion des grandes vacances de 1905**

En vue de faciliter les déplacements pendant les Grandes Vacances, il est délivré chaque année du 15 juillet (inclus) au 1^er octobre (inclus), au départ de toute gare ou station du réseau d'Orléans aux familles d'au moins trois personnes payant place entière et voyageant ensemble, des billets d'aller et retour de famille en 1^re, 2^e et 3^e classes, pour toute gare ou certaines haltes du réseau du Midi distantes d'au moins 125 kilomètres de la gare de départ et inversement.

Le prix s'obtient en ajoutant au prix de quatre billets simples ordinaires, le prix d'un de ces billets pour chaque membre de la famille en plus de deux.

Les billets sont établis par l'itinéraire à la convenance du public; l'itinéraire peut n'être pas le même à l'aller et au retour.

Les domestiques ont la faculté de prendre place dans une autre classe de voiture ou même dans un autre train que la famille.

Il peut être délivré au chef de famille, titulaire d'un billet de famille et en même temps que ce billet, une carte d'identité sur la présentation de laquelle il sera admis à voyager isolément à moitié prix du tarif général pendant la durée de la villégiature de la famille entre le lieu de départ et le lieu de destination mentionnés sur le billet.

Exceptionnellement, le chef de famille peut être autorisé à revenir seul à son point de départ à la condition d'en faire la demande en même temps que celle du billet. Dans ce cas, il lui est délivré un coupon spécial pour son voyage de retour, lequel doit être signé par le titulaire avant usage.

Arrêts facultatifs à toutes les gares du parcours.

La durée de validité de ces billets est de 33 jours non compris le jour du départ et peut être prolongée une ou plusieurs fois d'une période de quinze jours moyennant supplément de 10 0/0 du prix total du billet.



**LES ARTS.** — *Publication mensuelle, paraît le 3^e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

1905 OCTOBRE N° 46

# LES ARTS

## REVUE MENSUELLE DES MUSÉES COLLECTIONS EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR GOUPIL & Cie ÉDITEURS IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT & Cie ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

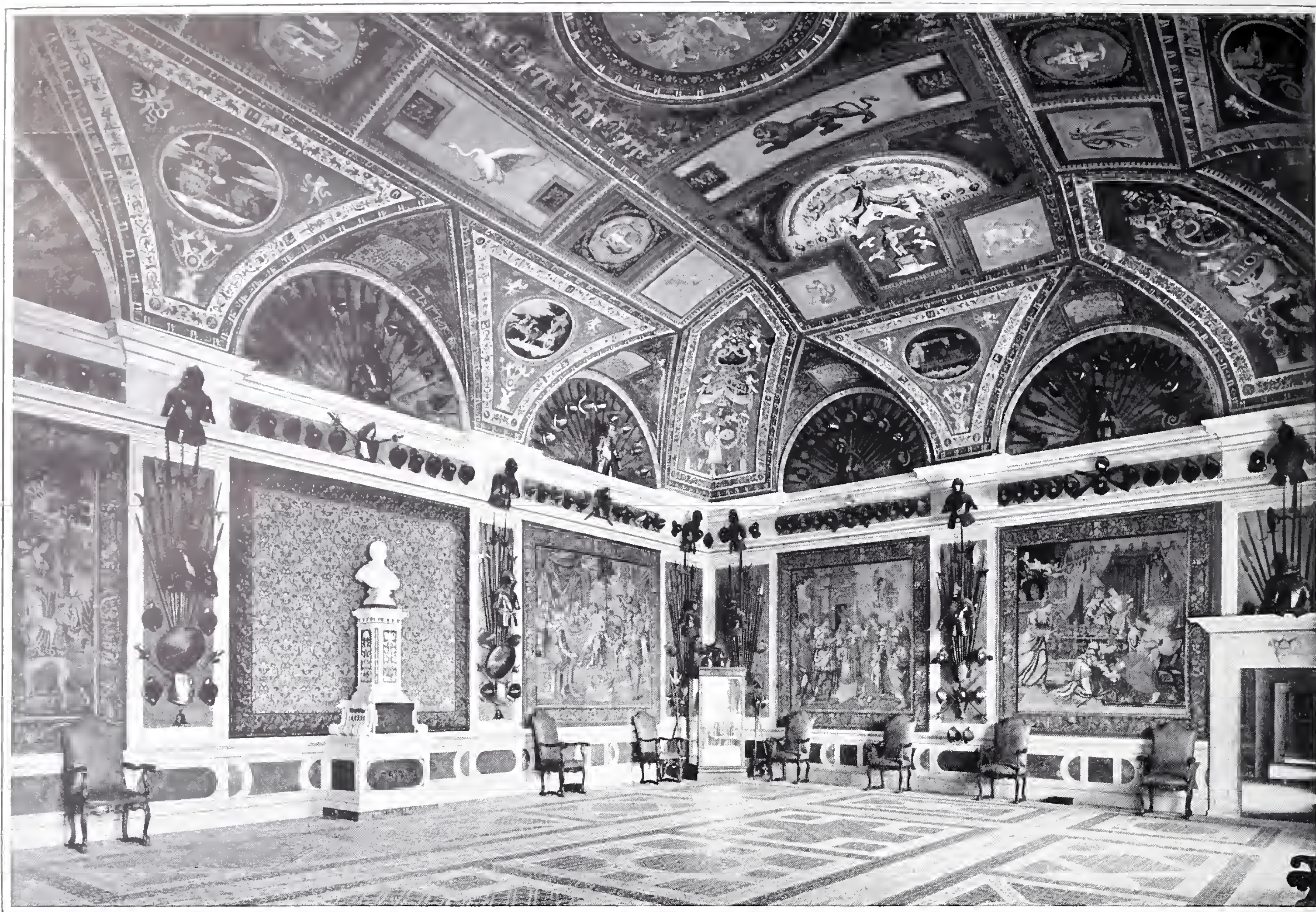
Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**

# LES ARTS

N° 46 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Octobre 1905




PINTURICCHIO. — LE PAPE ALEXANDRE VI (Détail de la *Résurrection*)
*(Appartement Borgia. — Salle des Mystères)*



SALLE DES PONTIFES. — Tapisseries flamandes : Histoire de *Céphale et Procris*. — Plafonds peints par Pierin del Vaga et Jean l'Udine

# L'APPARTEMENT BORGIA AU VATICAN

La Renaissance, — dont la première aube fut un chef-d'œuvre d'élégance et de grâce, sous le protectorat du magnifique Alexandre VI et avec la virtuose ordonnance du merveilleux Pinturicchio, — doit à ces deux incomparables *maîtres de manières* la plus exquise introduction du siècle des Primitifs, mourant aimablement au seuil du siècle des Modernes, qui devaient, après Raphaël et Michel-Ange, finir de si désagréable autre manière. Trois *chambres*, où le magique élève de l'Ombrien Perugino continua les pures grâces de son maître, furent les trois écoles que ce *magister elegantiarum* ouvrit à ses contemporains heureux d'apprendre, selon la mode espagnole des Borgia ou la manière italienne des La Rovère, les plus désinvoltes attitudes en lesquelles un siècle de grands et beaux seigneurs se soit jamais campé. Ces trois chambres de parfaite élégance et, mieux, ces trois reposoirs sacrés où la grâce divine semblait se faire femme et homme tout ensemble, s'appellent, dans l'histoire encore trop mal lue du Pinturicchio, l'*Appartamento* des Borgia, les *Camere* du Château Saint-Ange et la *Libreria* de Sienne.

Une récente et pontificale restauration des Chambres Borgia, — les premières en date dans l'œuvre de ce maître, — nous permet de leur consacrer une première visite et d'utiliser, à leur louange, les notes que nous en avons rapportées. Au surplus, les chefs-d'œuvre que le Pinturicchio peignit au Château Saint-Ange, pour servir à l'histoire de Charles VIII et à sa descente en Italie, n'y existent plus. Quant aux peintures, heureusement intactes, de la cathédrale de Sienne, elles nous permettent de remettre à plus tard notre pèlerinage à l'œuvre maîtresse de cet initiateur de la plus parfaite Renaissance, mais aussi au tombeau où sa mémoire sacrifiée repose.

Le Pinturicchio, arrivé à Rome en 1481, pour y commencer les peintures de la Chapelle Sixtine, sous les ordres du Pérugin et avec la collaboration de Ghirlandajo, de Signorelli, de Botticelli et de Cosimo Roselli, connut, de Sixte IV à Alexandre VI, une suite de patrons donataires. Les moindres d'entre eux ne furent pas les cardinaux Innocent Cibo, Basso-Rovere, Giorgio Costa et Dominique de La Rovère qui lui firent peindre leurs chapelles de famille à Sainte-Marie-du-Peuple, et les Bufalini qui lui commandèrent aussi leur chapelle privée à l'Ara-Cœli. Quelques

travaux supplémentaires au Dôme d'Orvieto, où il fréquenta Signorelli, et aux palais Scossacavalli et des Douze Apôtres appartenant aux La Rovère et Colonna, à Rome, et enfin à celui que le cardinal Rodrigue Borgia venait d'ériger à Montegiordano; et le Pinturicchio ne connut plus, à la Capitale, d'autre maître que le neveu de Calixte III, devenu pape à son tour, en 1492, sous le nom d'Alexandre VI. Et, à la fin de cette même année 1492, le peintre des Borgia fut invité à installer ses échafaudages dans l'appartement du Vatican que le nouveau pape s'était choisi, au-dessous de celui que Nicolas V avait occupé et que Piero della Francesca et le Pérugin avaient illustré d'admirables peintures, sacrifiées malheureusement plus tard au vandalisme génial d'un Raphaël qui n'hésita pas à en effacer les chefs-d'œuvre pour y superposer les siens dans ces chambres appelées, depuis, les *stanze* de Jules II.

Plus heureux que ses devanciers, dans ce Vatican si vaste et cependant trop étroit pour contenir toutes les merveilles d'art que l'avenir y déposerait, le Pinturicchio, qui, de la fin de 1492 à la fin de 1494, allait, à lui seul, peindre et ornementer, des pavés aux voûtes, les sept chambres de cet immense Appartement Borgia, serait aussi le seul qui en conserverait le mérite à travers les âges. Malgré la malice du sort ou plutôt grâce à elle, l'ostracisme de l'Histoire a confiné cette œuvre loin des yeux, dans ces salles interdites, jusqu'à ce que la clairvoyante libéralité de Léon XIII réparât enfin, avec les peintures de ce maître et la mémoire de ce pape, deux injustices flagramment commises autant par les amis que par les ennemis de l'Église. Une simple visite dans cet Appartement mémorable va nous fournir l'occasion de répartir, entre le Pinturicchio et Alexandre Borgia, la part de gloire qui revient à chacun d'eux; sans oublier, dans ces sept salles restaurées par Léon XIII, le tribut de reconnaissance que l'histoire doit à ce dernier pape, bien digne de figurer dans les Annales des Pontifes romains, protecteurs traditionnels des beaux-arts.



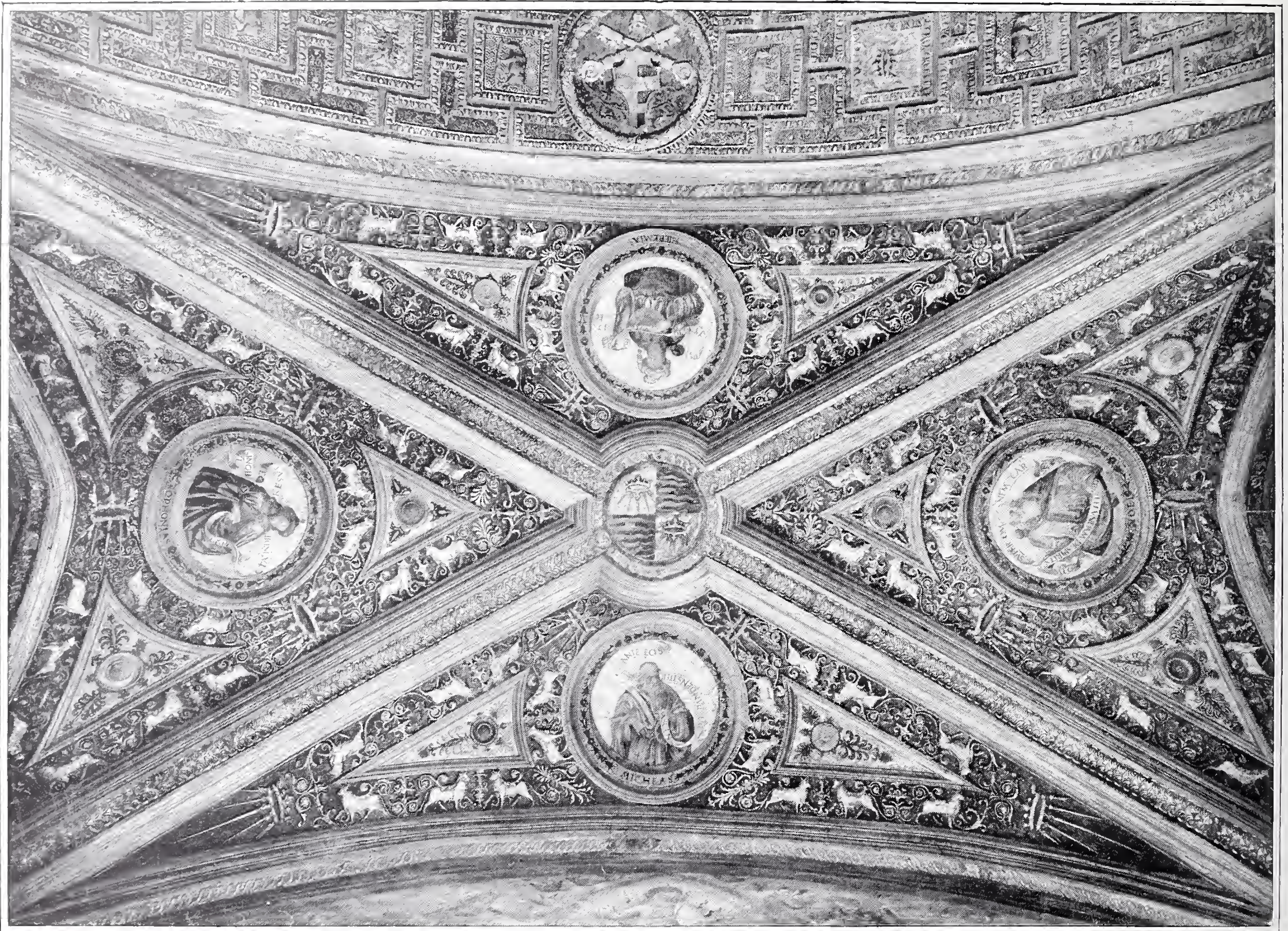
UNE PORTE
*(Appartement Borgia. — Salle des Mystères)*

* * *

La première salle de l'Appartement Borgia est appelée la *Salle des Pontifes*. Elle ne conserve rien du Pinturicchio, qui, apparemment, n'y laissa rien. Vasari (Edit. Milanese, VI, 559-560) dit que Giotto y avait représenté divers papes martyrisés pour la foi du Christ, et que, pour cette raison, cette salle avait longtemps porté le titre de Salle des Martyrs. Les peintures qui y figurent, en grotesques du style et de l'œuvre même de Pierin del Vaga et de Jean d'Udine, furent commandées par Léon X à ces deux peintres rivaux de Giovanni Morto, qui passe pour le rénovateur de ce genre de peintures anciennes retrouvées alors dans les excavations de la vieille Rome des Césars, autrement dites *grottes*, dont le nom fut appliqué à ces nouvelles peintures. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'au temps d'Alexandre VI, cette *Salle des Pontifes*, remarquable surtout par son immensité correspondante à celle de l'étage supérieur où Raphaël a peint les grandes victoires de Constantin, était recouverte, non par une voûte, mais par un plafond sur

poutres ou caissons. La preuve en est fournie par le *Journal de Burchardt* qui raconte, au 29 juin 1500, l'accident de ce même plafond, crevé par la chute d'une cheminée supérieure, pendant un violent orage de ce jour, et ensevelissant sous ses décombres le pape Alexandre, qui donnait audience en cette salle et qui en fut relevé sain et sauf. Les plus remarquables ornements de cette première salle, qui sert aujourd'hui d'antichambre aux huissiers du Secrétariat d'État installé à l'Appartement Borgia, consistent dans le carrelage imité heureusement, par MM. Tesorone et Cantagalli, des anciennes poteries de Faenza. Des tapisseries de vieux flandres, empruntées à l'ancien trésor du Vatican, et des cuirasses prises à l'*Armeria* des papes en sont le plus bel ornement. Dans le nombre de ces armures, il faut noter celle dont se couvrit le guerroyant Jules II, pendant le siège de Bologne, et celle que le connétable de Bourbon portait au siège de Rome et que Benvenuto Cellini aurait percée, dit-il, d'une balle de son meurtrier falconet. Le trou y figure, mais n'est-il pas aussi bien l'œuvre d'un autre que du génial orfèvre, travesti en bombardier, comme il s'en vante dans ses trop humoristiques *Mémoires?*

C'est à la seconde salle dite des *Mystères* que commence



PINTURICCHIO. — UN PLAFOND (fresque)
*(Appartement Borgia. — Salle des Mystères)*

l'œuvre maitresse du Pinturicchio. Moins disproportionnée que la précédente, elle ne parait que plus précieuse dans l'harmonie totale de son art éblouissant et cependant recueilli. Sans nous attarder à l'ensemble de la décoration dont le Pinturicchio fut l'heureux et égal distributeur dans toutes ces salles si admirablement uniformes, nous signalerons, de préférence, maints détails peu connus des peintures où ce maître portraitiste s'est plu à représenter les plus originales personnalités de son temps.

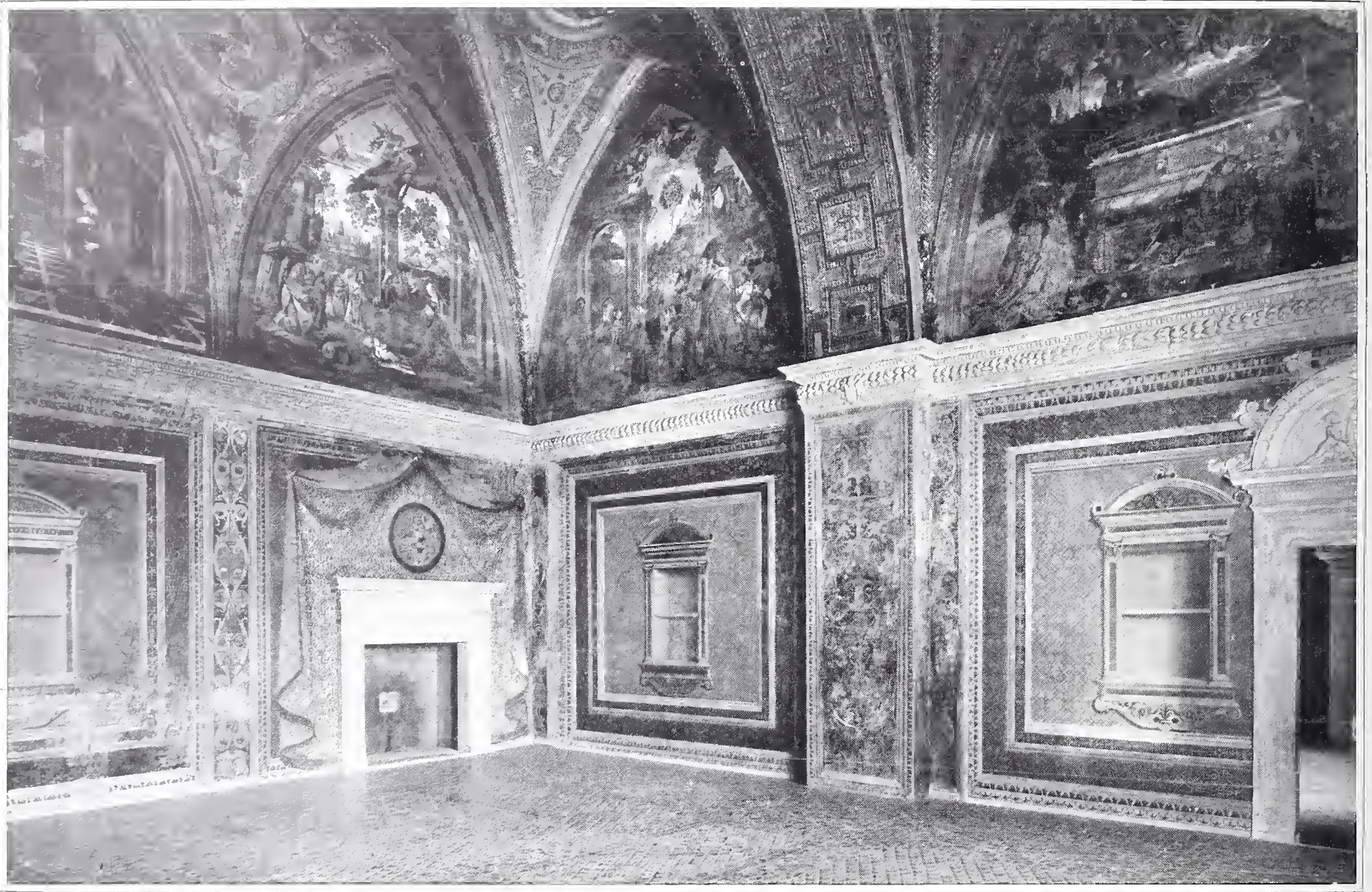
Sur la muraille faisant face à l'unique fenêtre qui s'ouvre dans cette chambre, figure l'*Annonciation de la Vierge* où nous ne nous attarderons pas à magnifier l'œuvre si riche en attitudes élégantes et en éblouissant coloris d'un maitre unique en son art d'incomparable magicien. Remarquons seulement que l'ange d'idéale beauté, qui y salue, avec un lis fleurissant dans ses mains, la Vierge plus idéale en quelque sorte que son divin messager, fut répété, en la même attitude de grâce, dans la chapelle des Baglioni, à *Santa Maria Mag-*



PINTURICCHIO. — LA VISITATION (fresque)

*(Appartement Borgia. — Salle des Saints)*

*giore* de Spello. Le Pinturicchio, — qui lui en voudra? — aimait à se recopier. Était-ce pour mieux faire, sans y jamais mieux réussir? La *Nativité*, qu'il a peinte dans cette salle, se trouve refaite, à peu près de même à *Santa Maria del Popolo*. — Dans l'*Adoration des Mages*, et dans un des trois rois qui se prosternent à genoux, j'ai cru reconnaître le portrait de Louis XI, roi de France, à son masque particulier et à l'hermine de son chapeau aussi original que le visage qu'il recouvre. — Nul doute que, dans la *Résurrection*, le maître n'ait fait, d'Alexandre VI à genoux, en chape et les mains jointes, le plus ressemblant portrait que nous possédions de ce beau pape, — après celui qui figurait jadis dans un tableau de la chapelle dite de *Santa Lucia*, à Sainte-Marie-du-Peuple, où la fameuse Vanozza Caetani avait trouvé son tombeau. Le coup de dague dont l'a honoré, au front, un des reîtres du connétable de Bourbon qui campèrent ici, est peut-être de trop pour signaler ce portrait à notre attention. Il faut aussi s'arrêter devant les deux soldats, gardiens du tombeau du Christ, et qui sont certainement deux portraits. Dans le même style, la Pinacothèque du Vatican



SALLE DES MYSTÈRES. — FRESQUES DU PINTURICCHIO
*(Appartement Borgia)*

possède une autre *Résurrection* où, dans des attitudes semblables, Raphaël fit le portrait du Pérugin, et le Pérugin, celui de Raphaël. On ajoute même que les deux autres soldats, qui figurent dans ce tableau, représentent, l'un le père de Raphaël, l'autre le Pinturicchio lui-même. — Enfin, dans l'*Assomption de la Vierge* qui, avec l'*Ascension*, complète les fresques de cette *Salle des Mystères*, il faut particulièrement noter le prélat agenouillé, les mains jointes, dont la beauté du visage et sa ressemblance avec Alexandre VI laisse croire que nous sommes — et l'érudit Schmarzow est loin de contredire notre supposition — devant un des portraits les plus expressifs de François Borgia.

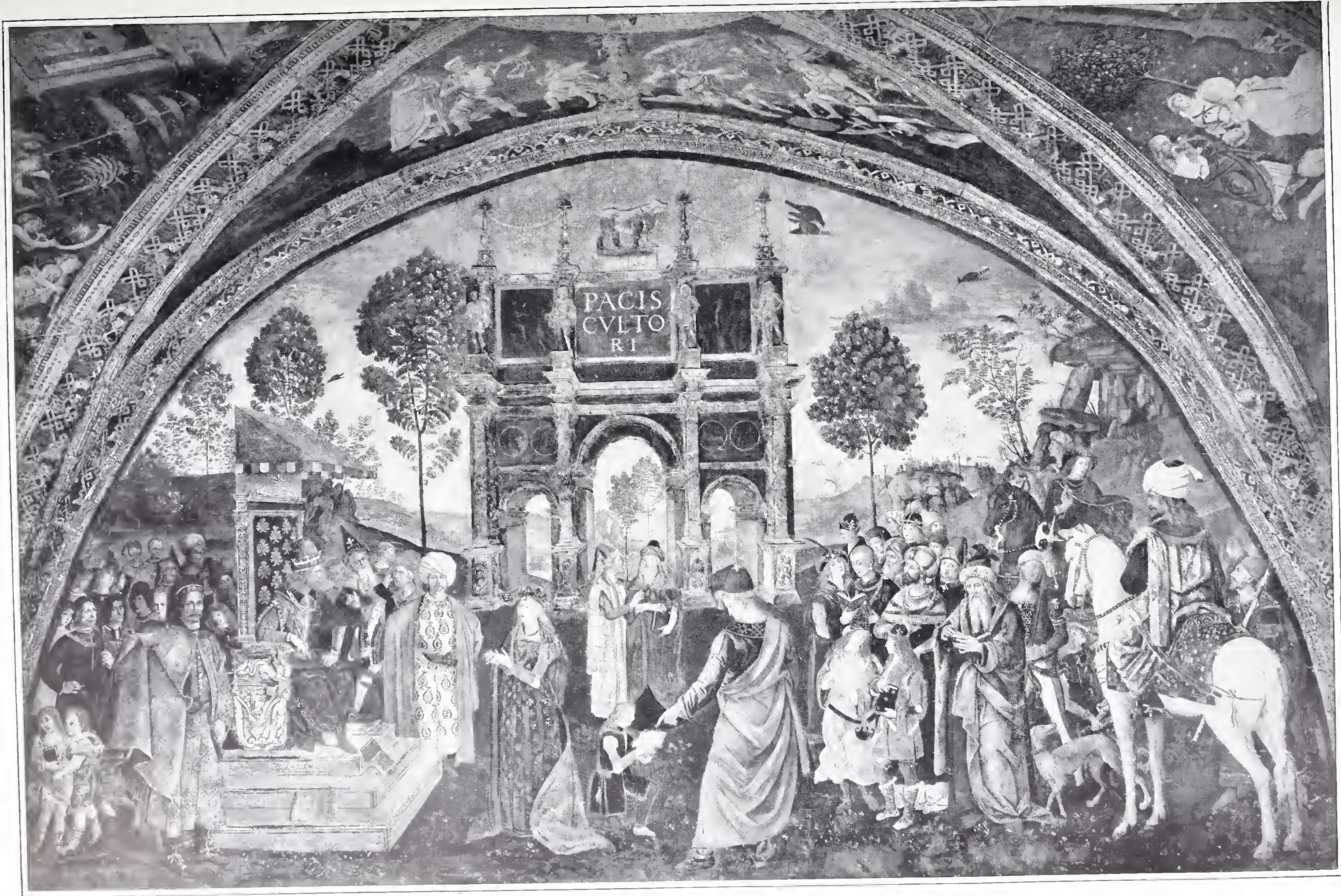
En pénétrant dans la *Salle des Saints*, — qui fut le cabinet d'Alexandre VI et où le Pinturicchio semble avoir voulu faire resplendir sa plus merveilleuse palette, — nous allons droit au chef-d'œuvre de toutes ces peintures. C'est la *Dispute de sainte Catherine et de l'empereur Maximien*. Cette idéale vierge, aux longs cheveux blonds qui flottent sur son élégante tunique de bysse, n'est autre que le portrait réel de l'exquise Lucrèce Borgia. Et ce charmant jeune empereur, blond comme sa sœur naturelle, et assis sur un trône aux significatives têtes du bœuf des Borgia, n'est autre aussi que ce perfide autant que fascinateur César. Sans doute, la sœur n'avait que 14 ans et le frère 17, quand le Pinturicchio entreprit, en 1492, les peintures de cet appartement. Mais est-ce à dire qu'il commença par cette fresque; et ne put-il pas, au contraire, la réserver pour la fin, comme le morceau préféré auquel le maître se réserva de revenir jusqu'à la fin,



DELLA ROBBIA. — LE STEMMA D'INNOCENT VIII (CIBO)
*(Appartement Borgia. — Salle des Arts Libéraux)*



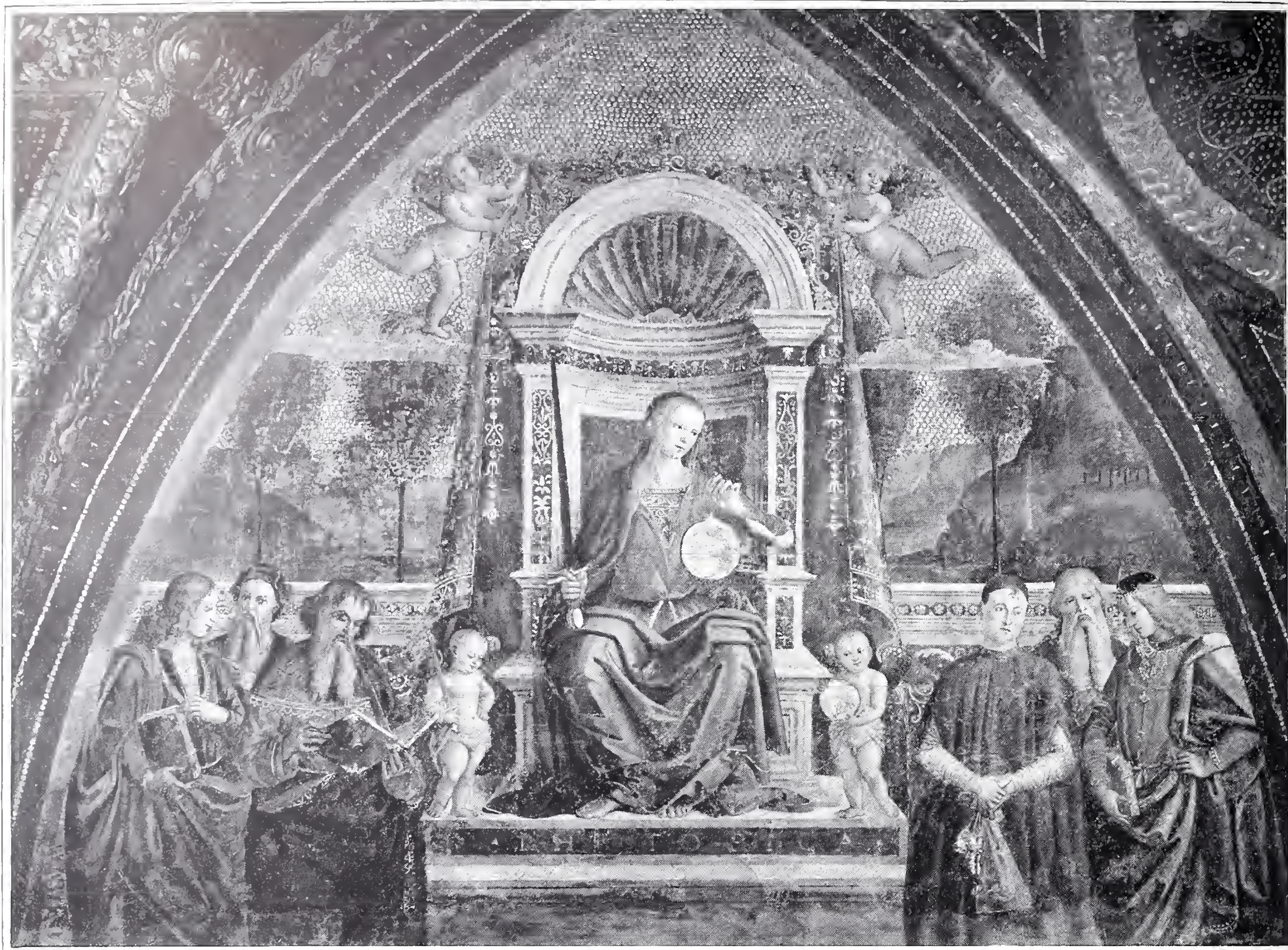
SALLE DES ARTS LIBÉRAUX. — FRESQUES DU PINTURICCHIO
*(Appartement Borgia)*




PINTURICCHIO. — LA DISPUTE DE SAINTE CATHERINE (fresque)
*(Appartement Borgia. — Salle des Saints)*



PINTURICCHIO. — DÉTAIL DE LA FRESQUE : LA DISPUTE DE SAINTE CATHERINE
*(Appartement Borgia. — Salle des Saints)*



PINTURICCHIO. — LA RHÉTORIQUE (fresque)
*(Appartement Borgia. — Salle des Arts Libéraux)*

c'est-à-dire deux ans plus tard. Quelle contradiction y trouvent, avec Stevenson et Ehrle, les partisans d'un *Appartement Borgia* sans les portraits de cette même Lucrèce de 16 ans, et de ce même César de 19, que leur père ou leur oncle, — que nous importe la version de Gregovorius ou celle de Leonetti? — appelait sa *filia naturalis* et son *filius naturalis* dans les nombreuses bulles de donation qu'Alexandre VI fit notarier si minutieusement, en leur faveur?

Cette importante fresque est, d'ailleurs, pleine de portraits contemporains; et qui voudra bien y chercher, y trouvera toutes les personnalités artistiques, littéraires et politiques du règne d'Alexandre VI. Dans le groupe gauche, qui se cantonne derrière le trône de l'empereur, il est facile de reconnaître, à leurs toques de mode florentine et ombrienne ou à leurs simples tuniques d'artistes, et le Pérugin, et le Pinturiccho, et Raphaël, et Buonfigli, et Fiorenzo, et Torregiano, et Volaterrano, et le Sodoma. Deux personnages occupent deux places d'honneur auprès du trône; ce sont, le premier, André Paléologue, despote de Morée, neveu et héritier de l'infortuné Constantin qui fut le dernier empereur de Constantinople; l'autre, le prince Djem, frère de Bajazet II, que le pape Innocent VIII avait hospitalisé au Vatican en 1489 et qui, depuis, s'y faisait remarquer par sa mélancolie toujours silencieuse et surtout par son turban de fin lin auquel il employait, dit la chronique, un nombre d'aunes invraisemblable. Enfin, — s'il est permis de passer par-dessus d'autres groupes où il ne serait pas impossible de préciser le signalement de Machiavel, de l'Infessura, de Pierre Bembo et de bien d'autres politiciens et littérateurs en renom à cette époque, — nous devons observer, sur un coin de la fresque, ce beau cavalier au destrier blanc et au blanc turban qui le précise, non moins que son visage à profil borgianesque, si nous nous rappelons ce qu'en écrivit mainte fois Burchardt dans son *Journal* et, entre autres jours, le 5 mai 1495 : « *Processerunt Djem sultan, apud SS. D. N. detentus, et Johannes Borgia in habitu Turcarum, a sinistris.* » Ce compagnon de Djem en chevauchées, qui s'habillait en Turc, comme son ami, n'est autre que Jean Borgia, duc de Gandie, frère premier-né de César et de Lucrèce. Le Pinturicchio en a fait le portrait dans cette fresque, comme il y avait aussi représenté ceux du frère et de la sœur.

N'avons-nous pas dit que cette salle était celle où Alexan-



ANDREA BREGNO, élève de NINODA FIESOLE (?). — CHEMINÉE DE MARBRE
*(Appartement Borgia. — Salle des Arts Libéraux)*

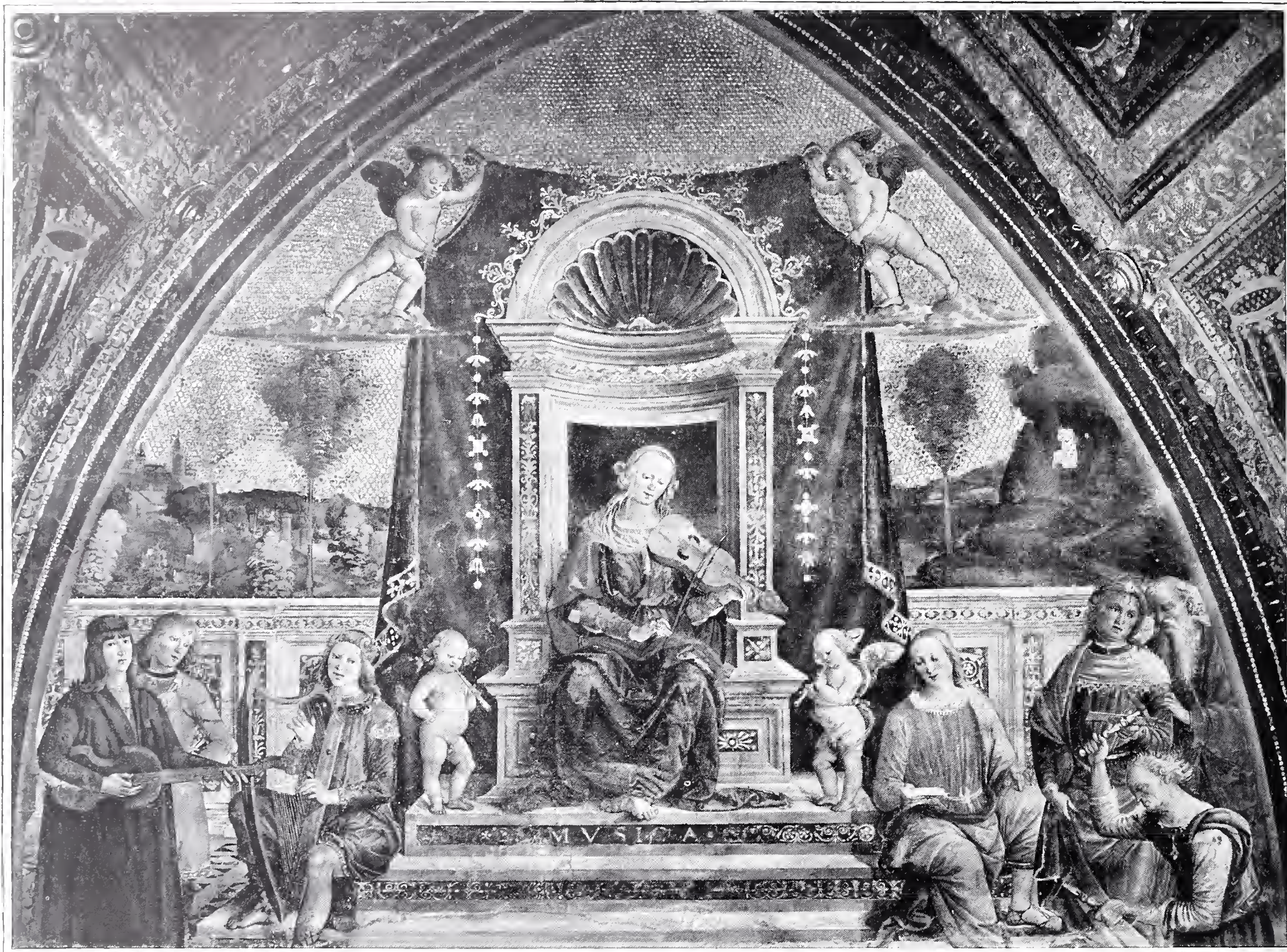


PINTURICCHIO. — LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN. (Détail de la fresque.)
*(Appartement Borgia. — Salle des Saints)*



PINTURICCHIO. — LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN. (Détail de la fresque.)
*(Appartement Borgia. — Salle des Saints)*

dre VI séjournait, de préférence, et ne convenait-il pas d'y réunir tous les portraits les plus chers de la famille du pape? Et c'est pour rester fidèle à ce cénacle intime que le Pinturicchio peignit aussi, sur un dessus de porte, une *Vierge au Bambino*, sous les traits de la belle Julie Farnèse, à la garde de qui avait été confiée Lucrèce Borgia, par la Vanozza Caetani, sa mère. Vasari, qui prétend tout savoir, veut que ce portrait ait été peint dans cette chambre particulière et à de particulières intentions du pape Borgia qui pouvait bien témoigner sa reconnaissance à Julie Farnèse, pour les soins affectueux donc elle comblait la jeune Madame Lucrezia, sa parente. « L'artiste, dit l'auteur de la *Vita dei Pittori*, peignit *Julia Farnese nel volto di una Nostra Donna e, nel medesimo quadro, la testa d'esso papa che l'adora.* » La malechance, qui desservit souvent cette mauvaise langue de Vasari, veut que cette *Nostra Donna* soit encore dans sa *lunetta*, sur la porte d'une salle toute différente de celle où, dans une autre fresque, le Pinturicchio peignit la tête du




PINTURICCHIO. — LA MUSIQUE (fresque)
(*Appartement Borgia. — Salle des Arts Libéraux*)

pape qui « adore », non la Madone de la *Salle des Saints*, mais la Résurrection de la *Salle des Mystères*. Ceci à part, le reste est vrai peut-être.

Mais passons outre, car beaucoup d'autres beautés nous attendent dans cet appartement splendide où l'histoire d'un siècle, — et des plus féconds, — se trouve résumée en fresques merveilleuses.

La quatrième salle des Chambres Borgia qui vont en enfilade droite, jusqu'à celles de la tour dont elles se complètent, s'appelle la *Salle des Arts Libéraux*. Peinte dans le même ordre et avec la même richesse que les précédentes, cette salle, dont les belles fresques représentent en six sujets les sciences du Trivium (grammaire, rhétorique et dialectique) et du Quatrivium (musique, astronomie, géométrie et arithmétique) servait de cabinet d'étude à Alexandre VI qui y mourut si rapidement empoisonné, dit-on, par de mauvais aliments, pris la veille. N'oublions pas que ce pape, si fastueux et si prodigue d'or pour les beaux-arts qui lui ont dû leur première renaissance, se traitait personnellement avec une parcimonie à laquelle Burchardt est obligé de rendre hommage, malgré la légende borgianesque qui s'est accréditée sans preuves.

Chaque éventail de ces harmonieuses fresques représente les sciences, même les plus abstraites et arides, en un symbolisme de grâces incomparables; et l'ensemble n'en est pas moins une galerie complète des savants et des artistes de ce temps. Dans la *Dialectique* et la *Rhétorique*, à côté d'Aristote et de Cicéron qui précisent ces sciences littéraires, il faut voir se grouper des portraits pleins de précision et d'exactitude. Voici Luigi Podocatario, secrétaire d'Alexandre VI, qui, né à Chypre, mourut cardinal à Rome où le beau monument de Santa-Maria-del-Popolo conserve sa mémoire. Voici le docte grec Bessarion et l'élégant latin Pomponio Leto, fondateur de l'Académie Romaine. Autour d'eux se groupent les célèbres professeurs de l'Université pontificale : Timolao Barbaro, l'annotateur de Pline, Adrien Castelli de Corneto, Théodore Gaza, Barthélemy de Montepulicano, Georges de Trébizonde, Laurent Valla, combien d'autres? Et les chroniqueurs du temps n'y étaient-ils pas représentés par ce Goritz de Luxembourg dont les journaux manuscrits furent malheureusement brûlés, pendant le fameux sac de Rome, en 1527? Et les poètes n'y figuraient-ils pas aussi, en la personne d'Aurélien Brandolini et de ce Séraphin de l'Aquila, mort à trente-quatre ans en 1500, que ses contemporains ne craignirent pas d'élever même au-dessus de l'immortel chantre de Laure?



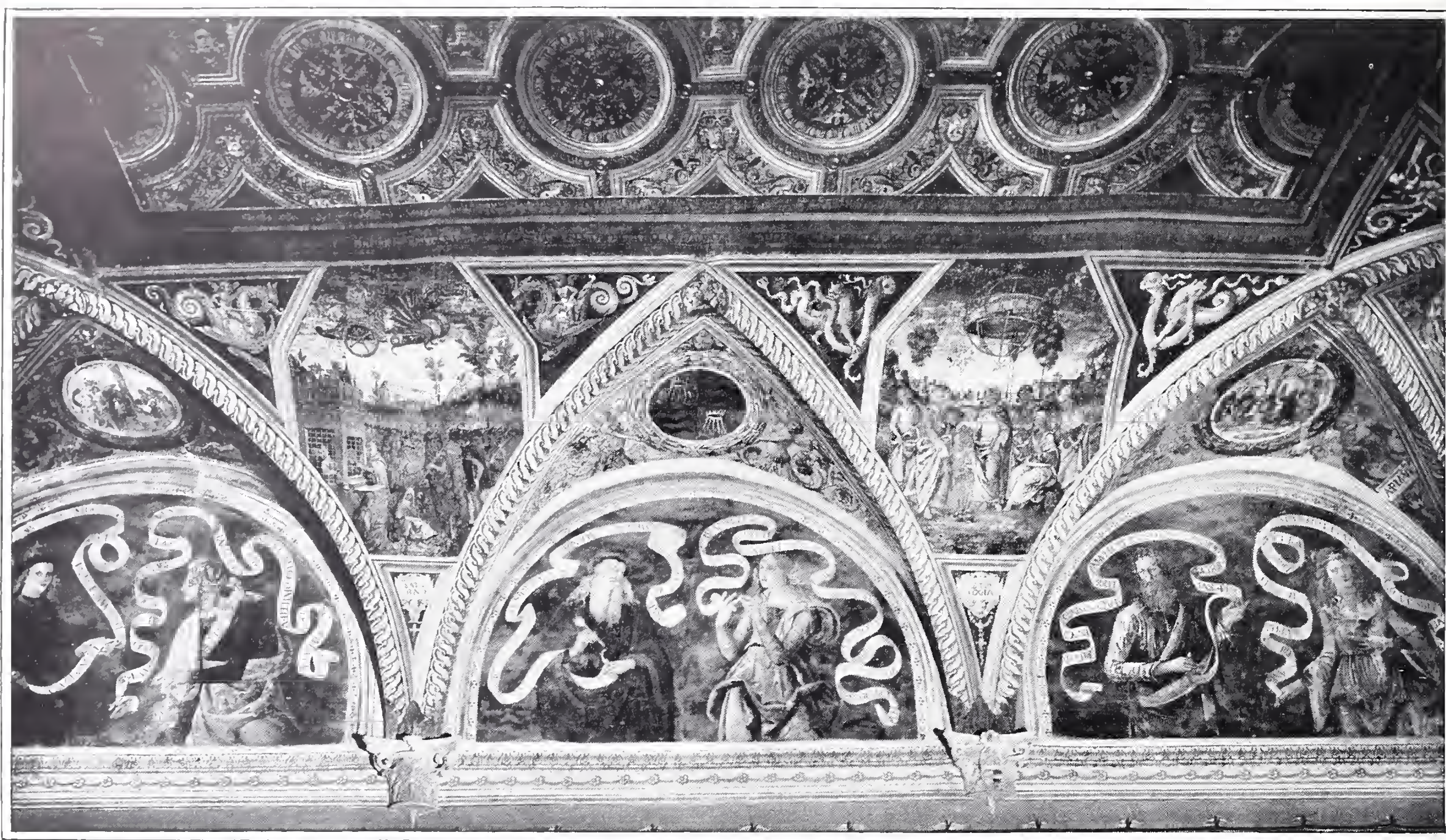
SALLE DU CREDO. — RESTAURATION D'APRÈS LE COMM^r SEITZ
*(Appartement Borgia)*

La fresque de la *Géométrie* nous conserve indiscutablement un portrait de Bramante au front chauve, tel que Raphaël l'interpréta aussi dans les salles supérieures du Vatican où nous pouvons confronter ces deux œuvres. Il est impossible aussi de douter que le Pinturicchio n'ait refait là le portrait de son maître et ami Pérugin, bien reconnaissable à son bonnet rouge coiffant une figure de contemplatif bien mangeant et, ajoutent quelques-uns, peut-être un peu sceptique. Un nouveau venu, du nom de Michel-Ange, dont le cardinal de La Groslaye occupait alors la jeunesse à une *Pieta* terminée seulement en 1499, ne se peut-il découvrir en quelque coin de ce Panthéon des grands hommes du XVI^e siècle que nous représente cet Appartement Borgia et cette œuvre du Pinturicchio, si précieuse pour l'histoire?

A coup sûr, on n'hésitera pas à reconnaître Léonard de Vinci, dans ce noble visage à barbe vénérable, malgré les quarante ans à peine que marquent les traits encore jeunes de ce portrait figurant, un livre ouvert en mains, à côté de l'*Astrologie*. Et c'est bien la place énigmatique de ce maître, moitié artiste et moitié savant, qui connaissait l'art des couleurs comme un Apelle et celui des chiffres comme un Euclide, et qui, pareil à un nécromancier, écrivait ses secrets

mathématiques à rebours des lignes, comme l'attestent le *Codex Atlantico* de la bibliothèque de Milan et ce même livre que le Pinturicchio lui fait tenir aux Chambres Borgia et où j'ai lu son propre nom de *Lionardo*, le seul lisible de cette double page. — Il faut aussi reconnaître, dans cette fresque, le portrait de Copernic représenté sous les traits du personnage qui tient, en main, un globe stellaire. Sans doute, la présence de Copernic à Rome et à l'Université ou Alexandre VI alla l'entendre, n'est signalée que vers l'année 1500. Mais si les Chambres Borgia furent terminées et remises à la fin de 1494, quelle difficulté s'oppose à croire que, même après cette date, le pape, par considération pour un tel savant, ouvrit encore cette galerie de grands hommes et invitât le Pinturicchio à y fixer les nobles traits de Copernic?

On ne se résout pas à quitter cette *Salle des Arts Libéraux*, où la *Musique* et les autres sciences sont figurées par des femmes de supérieure beauté. Devant ces fresques, on se demande si le peintre n'y prit pas, pour ses admirables modèles, ces grandes dames dont la galanterie fut si conquérante que la légende même, après l'histoire, prétendit les servir au prix de mille calomnies. C'était la Vanozza Caetani, cette fameuse mère de Lucrèce, de César, de Jean et de Joffrè, qui, après les hommes, voulut aussi servir Dieu en la personne des pauvres dont elle dota les hôpitaux romains, et se fit inhumer dans la chapelle latérale droite du chœur de Santa-Maria-del-Popolo où le frère sacriste se défend, aujourd'hui, d'en avoir conservé les beaux restes. C'était Julie Farnèse, fille de Pierluigi et sœur d'Alexandre Farnèse qui lui dut, ajoute-t-on, de s'appeler Paul III; et si le Pinturicchio, séduit par une si souveraine beauté, la peignit deux fois dans les Chambres Borgia, ce n'était pas à Vasari qu'il appartenait d'en formuler le moindre reproche, lui qui la peignit aussi de mémoire dans la *Salle des Cent Jours* du Palais de la Chancellerie, — certes, moins bien que ne l'avait sculptée Jean della Porta sur le tombeau même de Paul III, dans la basilique de Saint-Pierre. C'était Adrienne Orsini, fille de Pietro Borgia, un des neveux de Calixte III au même titre que son cousin le cardinal Rodrigue; elle fut mariée avec Ludovic Orsini, seigneur de Bassanello, qui préféra son château à sa femme, alors que celle-ci aimait mieux fréquenter la cour fastueuse des Borgia, ses parents, que les terres paysannes de l'irréductible campagnard, son mari.



VOUTE DE LA SALLE DES PROPHÈTES ET DES SIBYLLES
*(Appartement Borgia)*

Par les deux dernières salles du *Credo* et des *Prophètes et Sibylles*, — en raison des phylactères sacrés que ces saints bibliques et ces filles profanes tiennent en mains, dans un goût n'accusant que les élèves du Pinturicchio qui n'y peignit probablement rien, — nous arrivons au terme de l'œuvre du maître, en ces chambres qui furent le premier coup de clairon de sa gloire. Et pourquoi ne pas dire le dernier? Ne savons-nous pas que cette première œuvre, qui finissait au seuil même de la tour Borgia érigée par Alexandre VI pour lui servir de refuge en cas de siège du Vatican, y trouverait aussi sa prison séculaire; au même titre que

César qui, ayant fait élire là son père ou son oncle pontife romain, y devait trouver sa détention, sous le pontificat de Jules II, ennemi juré du *marrano?*

Pour terminer notre visite à l'Appartement Borgia, nous devrions pénétrer dans les deux salles attenantes qui servent, aujourd'hui, de chambrées aux Gardes-Nobles et qui complétaient, jadis, l'appartement des cardinaux-neveux. Mais encore que moins décorées que les précédentes, ces pièces attendent un autre restaurateur. Et nous arrêterons là notre course.

* * *

Nous avons dit, au début de cette étude sommaire, que la deuxième œuvre du Pinturicchio fut, au Château Saint-Ange, l'historique de la *Descente de Charles VIII* en Italie, dont il ne reste aujourd'hui rien. L'histoire de France y a perdu, autant que l'histoire des beaux-arts qui n'a conservé, de ces fresques un temps célèbres, que les inscriptions tracées sous ces grandioses peintures et déposées par un savant d'un autre siècle aux archives de la Principauté de Monaco.

La troisième œuvre où le Pinturicchio a donné toute la mesure de son génie incomparable, pour l'élégance des manières et la virtuosité de l'ornementation, est heureusement intacte à la *Libreria* de Sienne. Mais là encore le mauvais sort n'a-t-il pas poursuivi sa victime, en laissant croire que Raphaël avait fourni au Pinturicchio ses cartons, pour une œuvre si digne du seul maître qui avait peint les Chambres Borgia et le Château Saint-Ange, avant même que le fils du Sanzio ne fût né au monde des arts? On n'est trahi que par les siens. Et l'on sait si le Pinturicchio aima ce Raphaël dont il se plaisait à pressentir la gloire et qu'il célébra le premier, en le portraiturant si gracieusement dans presque toutes ses compositions de grand style.

Heureusement pour la malheureuse mémoire de ce maître ignoré, la clef d'or des Chambres Borgia n'était pas à tout jamais perdue. Au Vatican, où les successeurs d'Alexandre VI se défendaient, avec la nuit intense de ces salles inexplorées, contre une mémoire maudite plutôt par l'ignorance de la légende que par la vérité même de l'histoire, un pape plus hardi surgirait bien, tôt ou tard. Et Léon XIII a ouvert, du même coup, les Archives secrètes du Vatican où l'histoire vraie des Borgia parle enfin, et l'Appartement d'Alexandre VI où le Pinturicchio, se réveillant aussi dans une splendeur sans rivale, dit que, si la Renaissance des Jules II et des Léon X a engendré un Raphaël, c'est parce que le peintre merveilleux des Borgia fut, dans l'or des somptueux costumes et dans l'outremer des voûtes lumineuses, le magnifique introducteur de la grâce se faisant femme et homme tout ensemble, au seuil divin de ce XVIe siècle qui n'avait plus qu'à paraître.

BOYER D'AGEN.



SUJET MYTHOLOGIQUE PEINT EN CAMAIEU DANS L'EMBRASURE D'UNE FENÊTRE
*(Appartement Borgia. — Salle des Sibylles)*



SUJET MYTHOLOGIQUE PEINT EN CAMAIEU DANS L'EMBRASURE D'UNE FENÊTRE
*(Appartement Borgia. — Salle des Sibylles)*

DUBREUIL. — L'AMOUR ET PSYCHÉ. — Dessin. — *Musée du Louvre*

# Les Origines de la Peinture française

VI[e] ET DERNIÈRE PARTIE. — DE LA MORT DE NICOLO AU RETOUR DE VOUET [1]



AMBROISE DUBOIS. — VICTOIRE
Poncif pour la voûte de la galerie de Diane (démolie) à Fontainebleau
*Musée du Louvre*

LES années qui suivirent sont parmi les plus mal connues de cette histoire. On y voit dans la décoration, près de Roger et de Caron toujours vivants, figurer Jacques Patin, connu par ses seules estampes des Noces de Joyeuse; Jérôme Bollery, auteur de plusieurs dessins du Tournoi de Sandricourt, au Louvre; Jacques Romain, dont on n'a que le nom; Henri Lerambert, qui fit les cartons de la tenture des Actes des Apôtres, conservés en recueil au Cabinet des Estampes; le Flamand Jérôme Franck, fixé dans notre pays depuis 1566, et qui peignit une Nativité sur l'autel des Cordeliers de Paris. Le nom de Nicolo continue de vivre dans Camille dell' Abbate, son fils, dans Christophe Labbé, et peut-être aussi dans Jean Labbé, rencontrés à la même époque.

On ne sait précisément quelle carrière nouvelle le règne de Henri III, commencé en 1574, avait ouverte pour les artistes. De passage à Venise, à son retour de Pologne, dont il fut roi d'abord, ce prince avait commandé au Tintoret quelques tableaux, qui prouvent un certain goût des arts. Dans le portrait, il hérita de son frère les services de Jean Decourt, à qui le poste et les gages de François Clouet échurent.

J'ai de bonnes raisons de croire le portrait de Henri III peint l'année d'avant son avènement, que Chantilly expose sous le nom de duc d'Alençon, un ouvrage

(1) Voir *les Arts* n[os] 37, 39, 40, 42 et 45.



Photo Giraudon.

L'ANONYME PRÉSUMÉ FLAMAND. — FEMME INCONNUE (dessin)
*Bibliothèque Nationale (Paris)*

de cet artiste. Madame de Montlaur, mal nommée la connétable de Montmorency, à Versailles, est de la même main, ainsi que quelques autres crayons. On ne trouve plus mention de Decourt passé 1585.

Les Dumoûtiers, vers le même temps, continuaient de fleurir et de multiplier. On a cru jusqu'ici que d'Étienne et de son frère Côme, tous deux enfants du vieux Geoffroy, n'étaient issus que Pierre et Daniel en troisième génération. C'est une erreur, que des pièces certaines découvertes par M. Guiffrey, obligeront bientôt de corriger. D'Étienne, nommé au précédent chapitre, viennent premièrement Étienne le fils et Pierre, le premier né en 1545. De celui-ci naquit Pierre le neveu, en 1585 : c'est une quatrième génération. Toutes ces corrections ne touchent point à Daniel fils de Côme, né en 1574, cousin du premier Pierre et du second Étienne, oncle à la mode de Bretagne du second Pierre. Vers le temps où nous sommes, paraissent quelques crayons d'exécution violente et de science médiocre, où tout engage à voir la main d'Étienne le fils. Le plus curieux est le portrait de lui-même avec son frère, à Saint-Pétersbourg.

Les Quesnel composent une autre famille d'artistes. François et Nicolas, l'un et l'autre fils de Pierre, la représentent en ce temps-là. Nicolas a signé un crayon de son père, qui donne une faible idée de son talent. Le rang tenu par Benjamin Foulon, neveu de François Clouet, semble avoir été dû à cette parenté plutôt qu'à des mérites, que son œuvre authentique dénonce comme extrêmement bas. Il jouit de la protection de Scipion Sardini, et, quand durait la guerre civile, suivit Henri IV aux armées. On le voit vers le même temps élever des prétentions au Contrôle général des monnaies, et pousser dans le nouveau règne une carrière fructueuse et honorable. On voit aussi Nicolas Belon peindre des portraits pour la Cour. Nicolas Leblond, aussi peintre de portraits et beau-frère de Germain Pilon, est peut-être la même personne. Maître Bernard, dont on ignore le nom, et certain anonyme anglais, requis de modèles pour la gravure de deux portraits du duc et de la duchesse de Nevers, font un appoint mystérieux à cette liste.

Il est remarquable que Hilliard, miniaturiste fameux en Angleterre, et qui servit la reine Élisabeth, figure vers ces temps-là sur les états du duc d'Alençon, frère du roi. Le même prince fut peint par Pierre Pourbus; et un autre portrait de lui, avec celui de quelques gentilshommes français, paraît dans l'inventaire de François Pourbus le vieux.

Pour la cour de Navarre, au service de Henri plus tard roi sous le nom de Henri IV, continue de besogner Marc Duval jusqu'en 1578. François Bunel de Blois peignit en ce temps-là, sur quelques documents anciens, un portrait de ce prince enfant, peut-être celui qu'on conserve à Versailles. On ne trouve plus mention de ce peintre après 1590.

Un fait digne de remarque, c'est le goût du crayon qui remplace au temps de ces artistes, celui de la peinture elle-même. On ne saurait assurer qu'il commençât seulement. Jusque chez le premier des Clouets quelques-uns croient reconnaître des crayons qui ne servaient point à des peintures. Avec les Dumoûtiers, cette mode prend une évidence inconnue jusqu'alors. On se demande si quelques-uns de ces maîtres ont jamais touché le pinceau. En même temps commence de fleurir la gravure de portraits, peu répandue auparavant. Thomas de Leu et Léonard Gautier en sont les nouveaux représentants : gendres tous deux d'Antoine Caron, et partisans de la Ligue, ainsi que Gourdelle, graveur comme eux, peintre médiocre, auteur d'un Thomas Gayant, à M. le baron Cerise. Rabel de Beauvais, aussi graveur et peintre, ne doit pas non plus être omis.

Ce nouveau moyen de diffusion des portraits fut cause peut-être du discrédit où tombaient les anciens



DUBREUIL. — HERCULE SUR LE BUCHER. — Dessin

*Musée du Louvre*




Photo Giraudon.

LE PRÉSUMÉ JEAN DECOURT. — HENRI, DUC D'ANJOU, DEPUIS HENRI III

*Musée Condé (Chantilly)*

recueils de seconde main. En revanche commence le goût des galeries historiques, où paraissent les grands hommes de toutes sortes, à l'imitation du Musée de Paul Jove. Catherine de Médicis à l'hôtel de Soissons, Duplessis-Mornay à Saumur, formèrent des galeries de ce genre.

Aux peintres de portraits dont on connaît les noms, il faut joindre des anonymes : l'un auteur d'un crayon du duc de Joyeuse à notre Cabinet des Estampes, et de deux ou trois autres pièces; l'autre que j'ose présumer Flamand, auteur de quatre admirables chefs-d'œuvre, les premiers de tout le siècle en ce genre. Ce sont, une fausse Louise de Lorraine, une dénommée Marie Touchet, une jeune princesse, peut-être Élisabeth fille de Charles IX, enfin la mère de celle-ci, Élisabeth d'Autriche en veuve : toutes quatre à la Bibliothèque. La main d'un troisième anonyme se découvre dans trois peintures, qui sont : un inconnu du musée de Versailles, longtemps dénommé cardinal de Guise; une jeune femme en chaperon du palais Pitti; une autre, coiffée d'une toque à plume, de la Pinacothèque de Munich, cette dernière marquée *A. C. 1574*. La critique allemande nomme l'auteur Antoine Caron, d'après ce monogramme, qui signifie peut-être *anno Christi*.

Toutes ces peintures font comme le testament de la monarchie Valoise finissante. Les troubles de la Ligue, l'horreur des guerres civiles allaient emporter à la fois le pouvoir royal et ce patronage des arts, qui depuis soixante-dix ans en était l'apanage. Un règne nouveau, commencé dans les camps et qui laissait Paris aux mains des dissidents, ne pouvait marquer aucun rétablissement des arts. Il fallut que Henri IV, enfin triomphant par la politique et par la guerre, eût achevé de restaurer l'ordre en France, pour que le cours des grands travaux de peinture, comme des autres arts, fût renoué.

L'année 1595 vit ce recommencement après sept ans d'interruption. Alors on voit les Comptes des bâtiments du Roi rouvrir les anciennes mentions de bâtiment et de peinture. Cette année même ou aux environs, des peintres d'importance marquent leur apparition soit sur les états du Roi, soit dans quelques autres documents. Ambroise Dubois d'Anvers, Jean de Hoey dit Dhoey, petit-fils de Lucas de Leyde, Josse de Voltighen dit Voltigeant, aussi Flamand, font à cette époque précise leur entrée dans l'histoire de l'art français. L'appoint de ces trois Flamands, dont un compte parmi les plus célèbres du temps, fournit le trait singulier que j'ai promis. Ils rapportaient à Fontainebleau le fruit des enseignements que les Flandres, plus fécondes en peintres que la France, avaient tirés de cet endroit. La seconde école de Fontainebleau refleurit en partie par leurs soins.

Roger de Rogery mourut en 1597, Caron en 1599. D'autres prenaient leur place à mesure, et composent avec ceux qui viennent d'être nommés, un total qui ne va pas à moins de vingt et un artistes, tous cités honorablement par les auteurs ou dans les documents. C'est assez pour montrer à quel point on s'abuse quand on se représente la peinture peu florissante sous Henri IV. Aussi faut-il compter l'abondance des travaux auxquels il faisait travailler. Fontainebleau relevé des derniers abandons, et rendu à toute la splendeur dont l'illustra François I[er], ne fut pas le seul objet des soins de ce monarque. Le Louvre, les Tuileries, le Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye s'y ajoutèrent sans les partager. Tout s'avançait à la fois, se remplissait de peintures dans un degré de profusion inouï.

Le plus habile de tous ceux qui y servirent, est sans contredit Toussaint Dubreuil, dont on peut suivre la carrière depuis 1588. Il eut trente ans cette année-là. Peut-être une seconde Chambre d'Hercule qu'il décora dans le pavillon des Poêles, comme une suite à l'ouvrage de Roger de Rogery, fut exécutée vers cette époque. Sous Henri IV, on le vit donner des soins à la petite galerie du Louvre, depuis repeinte et nommée galerie d'Apollon. Il décora la voûte de sujets de la fable, qu'exécutaient Jacques fils de François Bunel, et Artus Flamand, en qui je pense qu'on doit reconnaître le Hollandais Thierry Aertsen. C'était entre autres Danaé, Pan et Syrinx, Persée et Andromède, et une Gigantomachie dont on fit de grands éloges alors. Mais il ne paraît pas que rien ait dépassé ce qu'il avait peint à Saint-Germain. Ce château ne compta pas moins de soixante-dix-huit tableaux de sa main. Le sujet de ces compositions n'a pas été bien démêlé, et d'anciens inventaires n'en ont transmis que la description. Tout autre souvenir en aurait péri, sans huit dessins des cartons du Louvre heureusement reconnus pour la préparation d'un pareil nombre de ces tableaux. Même j'ai pu établir qu'une peinture de ce musée, jusqu'ici tenue pour partie de l'histoire de Théagène d'Ambroise Dubois à Fontainebleau, est de Dubreuil et provient de Saint-Germain; elle représente une femme offrant un sacrifice. C'est la première peinture et la seule jusqu'ici qu'on ait découverte de cet artiste.

Ses dessins sont très abondants et d'un mérite excellent. Quelques-uns en petit, qui représentent des cérémonies de l'ordre de Saint-Michel, sont admirables de précision et d'esprit. Son lavis a beaucoup de souplesse et d'agrément. Il a composé d'une manière grande, dans la tradition du Primatice, avec plus de dégagé et de décor. Il y a moins de manière dans ses contours, qui sont aussi d'un style plus commun. Son invention est riche et variée, et l'eût rendu propre à tenir, dans cet âge avancé de la Renaissance, le rôle universel qu'on vit remplir aux maîtres dont elle était issue. Van Mander assure qu'il ne faisait que les dessins des compositions qu'il dirigeait, se bornant ensuite à retoucher la peinture. C'était l'ancienne pratique des peintres de Fontainebleau, imitée des écoles de Rome et de Florence.

Une mort prématurée rompit malheureusement cette carrière, en 1602. Dubreuil n'était âgé que de quarante-quatre ans. Depuis lors Ambroise Dubois tint le premier rang dans l'école.

Son œuvre à Fontainebleau était considérable. Il y avait peint deux chambres de l'appartement de la Reine : celle de Théagène et de Chariclée, décorée des sujets de cet ancien roman grec, et le cabinet de Clorinde, ainsi nommé de plusieurs scènes de la Jérusalem délivrée. De lui, dans la Volière, étaient d'autres ouvrages. La cheminée d'une des chambres d'Hercule eut de lui une Gabrielle en Diane. D'autres cheminées avaient d'autres tableaux de Dubois, dans la chambre du Roi au pavillon des Poêles, et dans plusieurs pièces du pavillon des Dauphins. Son principal ouvrage fut la galerie de Diane, qui terminait l'appartement de la Reine, et qu'on a célébré longtemps à l'égal presque de la galerie d'Ulysse. Tout en a maintenant péri, hors quelques fragments de la voûte recueillis dans la galerie des Assiettes, et le dessin de l'ordonnance conservé dans des aquarelles de Percier à la



AMBROISE DUBOIS. — THÉAGÈNE ET CHARICLÉE RETROUVANT CALASIRIS
Dessin original pour la chambre de Théagène à Fontainebleau
*Bibliothèque Nationale (Paris)*



DUBREUIL. — SUJET INCONNU
Dessin original pour le Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye (détruit)
*Musée du Louvre*

bibliothèque de l'Institut.

La chambre de Théagène heureusement presque intacte, et trois tableaux conservés du cabinet de Clorinde, permettent d'apprécier équitablement ce maître. Il est certain que ce qu'on a de dessins de lui est moins agréable que ses peintures. L'exécution de celles-ci est vive et le coloris bien ordonné. L'esprit de la touche et du contour y rachète ce que la composition a d'un peu pesant et confus. A la voute de la galerie de Diane, Dubois avait déployé les talents d'un décorateur de grand mérite, et jeté les promesses de ces beaux arrangements, de ces habiles répartitions de surface, bien supérieurs à tout ce qui s'était vu encore, qui devaient faire la gloire de notre XVII[e] siècle.



DUBREUIL. — ÉPISODE DE L'HISTOIRE DE PSYCHÉ
Dessin original pour la tapisserie
*Musée du Louvre*

D'autres décorations de Fontainebleau ne sont connues que sous l'anonyme. Tel est le cabinet des Empereurs, la salle de la Conférence, au bout de l'appartement des Bains, qui fut restauré sous ce règne. Un des traits de cette restauration fut de substituer des copies aux tableaux de maîtres placés par François I[er], qui depuis lors formèrent un musée et le premier noyau des collections royales. Les copies furent faites par Michelin, Josse de Voltigeant et Ambroise Dubois. La chapelle de Trianon garde deux de ces copies, ouvrage des deux premiers. En même temps Étienne Dupérac, connu surtout comme architecte, rentré de Rome avant 1578, mort en 1604, peignait dans cet appartement des ruines et des perspectives diverses dans des compartiments de stuc. Dans le pavillon des Dauphins, Maugras faisait vers le même temps plusieurs tableaux de cheminée.

FRÉMINET. — JUPITER ET SÉMÉLÉ (dessin)
*Bibliothèque Nationale (Paris)*

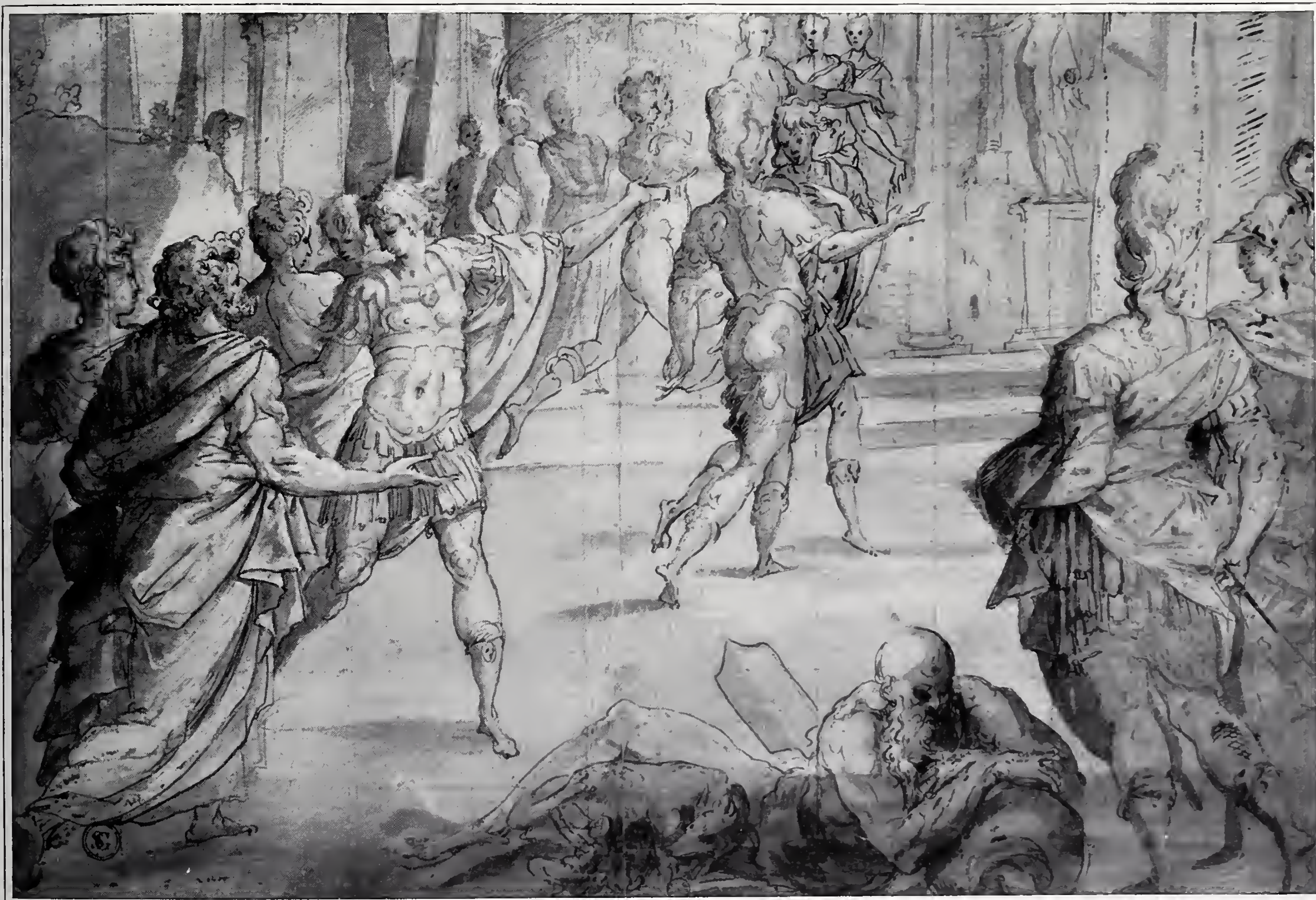
Le couronnement de toutes ces entreprises fut la décoration tardive, aussi vaste que magnifique, de la chapelle du Saint-Esprit, bâtie dès le temps de François Ier. C'est la principale du château et le seul échantillon complet que nous ayons de l'art décoratif d'alors.



DUBREUIL. — SUJET MYTHOLOGIQUE
Dessin original pour le Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye (détruit)
*Musée du Louvre*

Martin Fréminet eut charge d'y vaquer. De retour d'Italie depuis 1603, on le voit s'y appliquer depuis 1608 seulement. Il en a disposé la voûte selon cinq grands sujets, dont deux sont en voussure et les trois autres en plafond, accompagnés d'une quantité de compartiments secondaires et de figures allégoriques variées, le tout conçu dans le pur goût florentin, soutenu de raccourcis audacieux et de fortes musculatures. Le défaut de charme dans le dessin, l'outrance dans les attitudes, la rudesse sombre du coloris valent aujourd'hui à cette machine des reproches, que méritent de faire oublier en partie la richesse de l'invention et un degré élevé d'habileté et de science.

Cette sorte de mérite qu'on voit alors fleurir et se développer dans toute l'école, trouvait son emploi approprié dans l'industrie des tapisseries, que Henri IV prit soin de relever au lendemain des guerres civiles. L'atelier de la rue Saint-Antoine, établi dans les anciens Jésuites, remplaça celui de Fontainebleau. Dubreuil en avait eu la direction depuis 1597. Il y donna le dessin de la tenture de Psyché, dont on conserve quelques pièces. Les anciens dessins d'Artémise, complétés en 1600 de cortèges par Lerambert, furent aussi tissés en ce temps-là au chiffre de



AMBROISE DUBOIS. — SCIPION MONTANT AU CAPITOLE (dessin)
*Bibliothèque Nationale (Paris)*

Marie de Médicis. A la mort de Dubreuil, Lerambert eut sa charge. Lui-même mourut en 1610.

Ce qui montre le soin particulier que la Couronne prenait de cette branche de l'art, c'est le concours institué alors entre plusieurs hommes de mérite pour le poste vacant de maître des tapisseries. Jean Dhoey, Gabriel Honnet, Guillaume Dumée et Laurent Guiot s'y présentèrent. Le sujet du concours était un patron du *Pastor Fido* d'après le poème de Guarini. Dumée et Guiot l'emportèrent. Les dessins présentés en commun par tous deux furent exécutés, et ces peintres, qui étaient beaux-frères, gouvernèrent ensemble la manufacture royale.

Le premier, peintre du Roi depuis 1605, n'est connu que par un portrait des échevins de Paris, peint en 1612 et qu'on croit gardé à Versailles. Le second, auteur d'innombrables cartons de tapisserie, a surtout attaché son nom au rajeunissement de l'antique tenture de Gombaut et Macée, popularisée par Molière, et dont la suite complète est au musée de Saint-Lô.

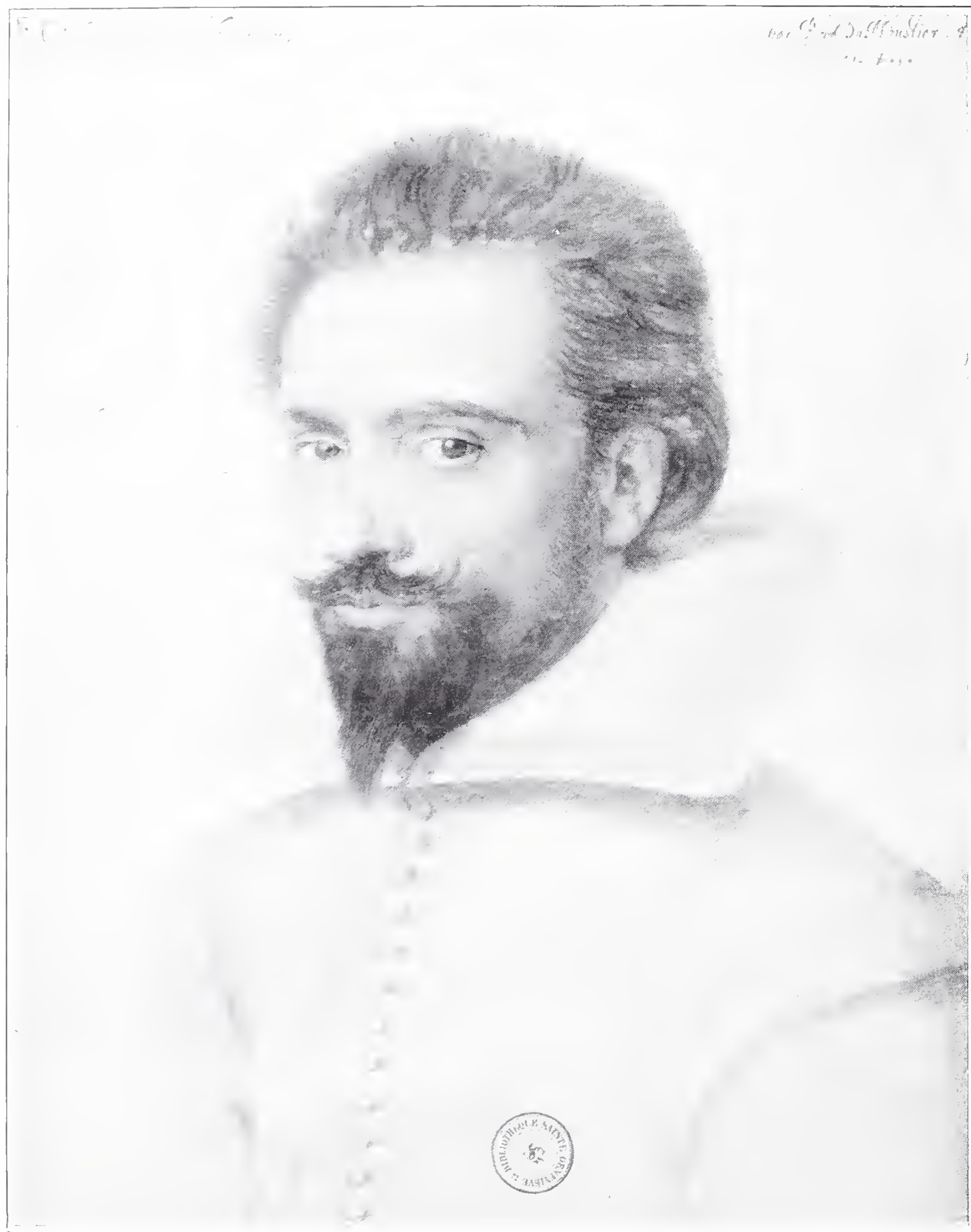
Les raisons manquent d'assigner une époque à plusieurs des ouvrages de peinture d'alors. Il n'en faut pas moins rapporter l'entreprise du cabinet de la Reine au Louvre, peint par Dubois, Bunel, Dumée et Honnet, de dix sujets de la Jérusalem délivrée. Un dessin de Dumée et un d'Honnet, celui-ci au Louvre, le premier à M. Masson, demeurent de cette décoration. Également sans date est un Jugement dernier, maintenant perdu, de Dhoey pour Notre-Dame, ainsi que deux tableaux de Bunel : une Pentecôte aux Grands-Augustins, une Assomption aux Feuillants.

Le seul ouvrage qu'une date certaine permette d'inscrire en queue et comme en conclusion de toute cette école, consiste dans quatre grands tableaux dont Dhoey et Dubois décorèrent la Chapelle haute de Fontainebleau. C'était l'Assomption, la Pentecôte, l'Église militante et la Résurrection. Ils prennent place en 1612. Deux ans auparavant Henri IV était mort, laissant aux soins agités d'une régence le sort prêt à fixer des arts dans le royaume.

Avant d'en marquer le dernier terme, il faut revenir à celui de la peinture de portrait.

Tout le long du règne de Henri IV on la voit fleurir entre des mains habiles, dont quelques-unes restent anonymes. La plus excellente, signalée par le monogramme IDC inscrit sur un de ses ouvrages, s'est fait admirer aux Primitifs français, dans le délicieux crayon de Gabrielle d'Estrées, que le Cabinet des Estampes conserve. D'autres sont au même cabinet et au Louvre. La main de François Quesnel peut être présumée dans un crayon d'Henriette d'Entragues, que Thomas de Leu a gravé avec la mention de ce peintre. D'autres crayons d'exécution pareille composent avec celui-là une œuvre de mérite médiocre. Une autre main d'habileté supérieure, quoique de science assez limitée, se révèle dans nombre de portraits des contemporains de Henri IV, dont sont emplis deux recueils autrefois à Gaignières. Le trait en est élégant, l'expression vive, le crayonnage frais et agréable. La société du temps semble vivre et respirer dans cette suite aimable et brillante.

Quelle part faut-il marquer dans tant de pièces anonymes



PIERRE DUMOUTIER LE NEVEU. — PORTRAIT PRÉSUMÉ DE HENRI DE LAVARDIN-BEAUMANOIR
*Bibliothèque Nationale (Paris)*






Photo Giraudon.

L'ANONYME PRÉSUMÉ FLAMAND. — PORTRAIT SUPPOSÉ D'ÉLISABETH DE FRANCE

*Bibliothèque Nationale (Paris)*

à des maitres dont d'anciennes mentions attestent le renom distingué? Charles fils de Jean Decourt, qu'on voit faire pour la Cour de Florence plusieurs portraits du Dauphin depuis Louis XIII, et Charles Martin également employé à peindre les enfants royaux. Darlay de Tours, Ledigne issu de Champagne, méritent au moins d'être nommés.

Une autre sorte de peintres qu'il ne faut pas omettre, sont ceux du portrait d'apparat, peu cultivé avant cette époque. Les influences de l'école de Fontainebleau, filtrant à la fin dans ce domaine, en avaient dicté les méthodes. Louis Poisson, peintre du Roi depuis 1596, parait avoir été l'un des premiers du genre, auquel Bunel le fils fournit, vers 1603, le célèbre appoint de la petite galerie du Louvre. Elle était peinte, aux murailles, de grands portraits de la famille de Médicis, entre lesquels prirent place ceux de toutes sortes de célébrités choisies, composant une galerie historique. Marguerite Bahuche, femme de Bunel, l'avait aidé à ces peintures, qui passaient pour représenter des rois et des reines de France.

En 1603, mourut le plus ancien représentant de la tradition fondée par les Clouets. C'était Étienne Dumoûtier le père; il avait quatre-vingt-trois ans. J'ai dit quels successeurs devaient porter son nom bien au delà de ce terme extrême. Un lot de crayons du temps, où s'accuse la parenté de plusieurs manières différentes, devra revenir peut-être à ces derniers. En attendant que des preuves l'établissent, voici ce qu'ils ont fait de certain.

Un excellent crayon d'une religieuse à la pierre noire, de petite taille, pour la gravure, porte en 1601 la signature de Pierre, que je crois l'oncle. Celle de Pierre le neveu se trouve sur quatre pièces. Deux, au Cabinet des Estampes, portent la date de 1618 : ce sont d'admirables portraits, l'un d'une femme, l'autre présumé de Henri de Lavardin-Beaumanoir. La main de la célèbre femme peintre Artémise Gentileschi, dessinée par Pierre Dumoûtier et pareillement signée avec des galanteries, se voit au Musée Britannique, avec la date de 1625. Le maitre était alors à Rome. De Rome encore, en 1633, est datée la tête d'un Turc à la Bibliothèque de Paris. Pierre Dumoûtier le neveu était grand voyageur. Il visita tour à tour la Flandre, où l'archiduchesse Isabelle acheta de lui des dessins de famille, et l'Italie, d'où il ne revint en 1650, que pour mourir au bout de six ans.

Cependant son cousin Daniel se faisait connaître par des œuvres de mérite bien moindre, dont l'abondance et le style original amusaient les contemporains. Chacun connait ce style de gros visages au contour appuyé, chargés d'ombres soigneusement fondues, rehaussés de couleurs de chair voyantes. Ces dessins furent si bien répandus, que le nom de Dumoûtier était enfin devenu l'étiquette invariable du genre. On ne connut plus, en cet âge de notre histoire, de portraits au crayon qui ne fussent de Dumoûtier.

Lagneau, dont on ne sait rien de plus que le nom, eut la vogue vers le même temps. Le nom de portraits convient à peine à ses ouvrages. Ce sont des têtes de fantaisie, souvent tournées à la caricature, au demeurant si mauvaises quelquefois qu'on a peine à s'expliquer la rare excellence des autres. Nulle part cette excellence ne se découvre mieux que dans une suite appartenant à Mademoiselle Lunkenheimer de Munich.

Les costumes reconnus chez Lagneau ne dépassent pas le règne de Louis XIII. 1646 est le terme de la vie de Daniel Dumoûtier. La fin de la seconde école de Fontainebleau se marque notablement plus tôt. Dubois et Bunel moururent en 1614. Poisson en 1613, Dhoey en 1615, Fréminet en 1619. Seuls survécurent à ce terme commun, Dumée, Nicolas fils de Jérôme Bollery, et Laurent Guiot, mais sans changer l'état que créait, avec un abandon de la résidence royale, la mort du plus grand nombre des peintres qui l'ornèrent.

Les fils de Dhoey, de Dubois et de Poisson, renforcèrent cette survivance sans parvenir à la tirer de l'oubli. Ce qui restait dans Fontainebleau même, tomba au rang d'école provinciale; ce qui vécut à Paris fut noyé. Des changements moins considérables mais tout aussi tranchés que ceux qui signalèrent le règne de François I$^{er}$, se préparaient au bout de cent ans.

Quelques peintres français formés en Italie, et qui dès ce temps-là y rencontraient la vogue, allaient renouveler par leur retour les destinées de la peinture chez nous. Disciples surtout des Carraches, auxquels se joignaient, dans le mieux doué, des influences de Venise, leur œuvre ne devait rien rappeler du style dont avait subsisté, après celui des Valois, le goût de Henri IV. Ce qu'on reproche à bon droit de maniérisme aux élégances primaticiennes, allait se réformer sous eux. Les exagérations rapportées de Florence, sous l'empire de ce même goût, par Fréminet, devaient même manquer d'un lendemain, par l'influence que ces peintres allaient prendre.

Vignon, Perrier, Blanchard et Vouet sont les auteurs de ce fameux retour, par où se marque l'établissement certain, le sort enfin fixé de l'école de peinture française. Vignon, le premier de tous, rentre en 1625. Deux ans plus tard, en 1627, parait Vouet; les deux autres peu après. Le dessein de la présente histoire n'est pas de mesurer leur talent. Elle doit se contenter de montrer la différence qui les sépare des maîtres de Fontainebleau, et l'espèce d'interrègne qui s'étend pour les arts entre ceux-ci et les nouveaux venus.

Rien ne marque si bien cet interrègne que l'obligation où fut Marie de Médicis, quand elle voulut décorer son palais du Luxembourg, en 1620, de faire venir Rubens des Flandres. Ce soin n'eût été nécessaire ni dix ans plus tôt, ni dix ans plus tard. A cette époque précise, le défaut de grands peintres en France ne permettait pas autre chose. Ce point de séparation déclaré de la sorte, marque la fin des origines, et le commencement de l'histoire proprement dite.

Il est aisé de concevoir de quelle manière ces origines tiennent à cette histoire. Le changement avéré de style n'empêche pas d'en reconnaitre le lien. Il est de deux sortes; premièrement dans l'habitude que les amateurs et les princes français avaient pris de la grande peinture, dans le discernement qu'ils y apportaient, dans l'art devenu trivial de la promouvoir et de l'encourager. En second lieu, du côté des artistes, l'exemple d'une école si prolongée et si brillante doit être compté pour la cause des dispositions qu'ils montrèrent. On ne faisait plus question que la France ne fût désormais un pays de peintres, où d'illustres modèles voulaient être égalés, où le pinceau suffisait à procurer la subsistance d'un habile homme. Il arriva ce qu'on peut voir en toute école déjà florissante, où les nouveaux venus ne laissent pas de modifier les pratiques léguées par les anciens : les leçons de ceux-ci alimentent encore ceux qui s'en écartent davantage. Issue de Vouet, l'école de peinture française plonge, par delà les enseignements de ce maître, dans les



Photo Giraudon.

LE MAITRE AU MONOGRAMME I D C. — GABRIELLE D'ESTRÉES (dessin)

*Bibliothèque Nationale (Paris)*

préparations qu'enregistre le xvie siècle. Quant au genre du portrait créé par les Clouets, les derniers Dumoûtiers en marquent la fin dans l'histoire. Ou plutôt, si ces maîtres eurent des successeurs, il faut avouer que ce ne fut point en peinture, délaissée par eux depuis un demi-siècle, mais, par Nanteuil, chez les graveurs seulement, qui, jusque dans le xviiie siècle, sont regardés comme ses héritiers.

Il est vrai que du vivant des Dumoûtiers mêmes, un autre genre de portrait était né. L'influence de quelques Flamands, établis au déclin de la monarchie Valoise, en favorisa l'éclosion. A Jérôme Franck se joignirent Ferdinand, Vrains et le célèbre Pourbus, tous quatre issus des Pays-Bas. Philippe de Champaigne, Flamand pareillement, devait fermer brillamment l'histoire de cette école, dont le principal ouvrage fut des portraits d'échevins peints pour l'Hôtel de Ville de Paris, à l'imitation des tableaux de corporation hollandais. Comme elle prend naissance sur la fin de cette histoire, entre 1602 et 1615, je suis obligé de la mentionner, mais la place en est mieux marquée dans une étude des époques suivantes. On y verra la preuve que le portrait, quelquefois célébré comme un genre tout français, eût à peine été représenté en peinture pendant tout notre xviie siècle, sans l'appoint d'ouvriers flamands. Tant les traditions fondées d'abord en ce genre devaient être suivies de peu.

La décoration, au rebours, que plusieurs déclarent contraire au génie national, poussait chaque jour des branches plus fertiles et des rejetons plus vigoureux.

CONCLUSION

Ce sont les leçons des faits, qu'on n'a pas cru utile de relever du bruit des polémiques en cours. Elles eussent rendu cette lecture fatigante et tenu la place de choses plus nécessaires.

Un exposé des points acquis pouvait suffire. Je n'y ai mêlé nulle hypothèse que je n'aie soigneusement présentée comme telle, veillant entre autres choses à ne rien laisser de douteux dans des conclusions de doctrine. Tout ce qui se trouve ici d'aperçus généraux est appuyé de faits certains. Je me suis efforcé de n'omettre aucun de ceux qu'on oppose à ces conclusions. Je n'ai systématiquement rabaissé le mérite d'aucun des ouvrages dont l'éloge sert chez d'autres à me contredire. Il est vrai que je ne me suis pas cru tenu de céder aux critiques superbes de certaines esthétiques en cours, ni de découvrir laborieusement des mérites à plusieurs antiquités estimées jusqu'à ces derniers temps ce qu'elles valent, c'est-à-dire rien. Assez de lecteurs consentent à tirer d'ailleurs que du changement et de la contradiction l'instruction que cette histoire procure. Ils prisent moins l'agitation que la science, et la nouveauté que le vrai. C'est pour eux que j'écris. Ceux-là reconnaîtront que plusieurs découvertes modernes ont beaucoup enrichi l'histoire des origines de la peinture française, sans toutefois en réformer le sens; que les idées longtemps professées là-dessus se sont trouvées, du fait de ces découvertes, moins contredites qu'éclaircies, moins corrigées que définies.

Aujourd'hui comme hier, à l'entendre sans finesse, il n'y a pas de primitifs français. C'est la raison qui fait que ces primitifs n'ont pas suscité d'historien. Vasari, Van Mander, n'ont point écrit des livres sur les peintres de miniature. C'est tout ce que produisit la France du Moyen Age. L'hypothèse d'un silence concerté des Français au sujet de leurs origines, quand les autres nations faisaient valoir les leurs, est contraire aux faits comme au bon sens. A notre pays comme aux autres, l'historien ne devait venir qu'après les peintres. Il n'y a pas manqué. Cet historien ne le cède à ceux de Flandre et d'Italie ni pour l'intelligence, ni pour l'amour éclairé de son pays. C'est Félibien, dont les Entretiens sur la Vie des plus fameux Peintres, sont le fondement vénérable des recherches sur l'histoire de l'art français.

Les commencements de son livre plongent dans l'incertitude d'un passé relativement récent, que le peu de relief de notre école reculait dans l'obscurité. En France comme ailleurs les érudits modernes vont perçant cette obscurité. Mais il ne dépend pas d'eux de donner l'illustration à des faits que leur portée moyenne et leur éclat réduit avaient fait oublier.

Les origines dont on vient de lire l'histoire, intéressent partout la philosophie de l'art. Leur importance, à ne considérer que le mérite des œuvres, est inégale. J'ai marqué ces degrés différents d'importance. Il est sûr que le total le cède à ce qui suivit, et qui doit constituer le corps même d'une histoire de la peinture française.

L. DIMIER.



FRÉMINET. — SUJET INCONNU
*Bibliothèque Nationale (Paris)*



ÉCOLE FRANÇAISE. — XVe SIÈCLE. — PORTRAITS DE JEAN JUVÉNAL DES URSINS, BARON DE TRAINEL, DE SA FEMME ET DE SES ONZE ENFANTS
*(Musée du Louvre)*

# TRIBUNE DES ARTS

## UN TABLEAU DU LOUVRE

### L famille de Jean Juvénal des Ursins

Depuis l'exposition des *Primitifs français*, d' ;ureuse mémoire, on s'est beaucoup occupé d notre admirable école du xve siècle, trop ıı ligée jusque-là. Le Louvre a vu, ces der- ni es années, s'augmenter cette série de ıq lques pièces d'inégale valeur ; des attribu- ti s nouvelles ont été faites à des maîtres u ı'alors peu connus ou méconnus. On a e é, ici même, de donner au grand Jehan F quet d'importants monuments de la pein- u de son siècle. Nous voulons à présent, non a proposer une nouvelle attribution, mais i lement attirer l'attention sur un tableau, r important à tous points de vue, qui ne g rait pas aux *Primitifs*, mais qu'on cite o ent, si on le décrit rarement ; et qui, é mment, a été heureusement changé de l e, bien éclairé, en face du fameux retable u Parlement de Paris.

Nous voulons parler du tableau du Louvre o ant le numéro 999 : *Portrait de Jean n nal ou Juvenel des Ursins et de sa famille.* C t un panneau de grandes dimensions, a de 1m63, large de 3m50, provenant de N e-Dame de Paris, ayant été au Musée des P s-Augustins sous la première République t puis 1829 au Louvre. D'abord attribué à u des Bellini, il est classé : École française u ve siècle. Le catalogue du Louvre (3me a , F. Villot, p. 418) transcrit scrupuleuse- ne la description qu'en donne Montfaucon a les *Monuments de la monarchie fran- ais*, avec les inscriptions qui se trouvent au-dessous de chacun des treize personnages qui y sont représentés. Ces inscriptions ont été lues incomplètement et inexactement, par places, à cette époque (il est facile de s'en assurer par une lecture un peu attentive) et depuis reproduites de même, partout où il a été fait mention de la peinture en question.

Ce tableau a été peint entre 1444 et 1449 (comme l'établit, entre autres, M. Péchenard, en rapprochant l'inscription de Jean II et celle de Jacques, qui ont occupé entre ces deux dates simultanément, l'un le siège de Laon, l'autre celui de Reims) pour Jean II Juvénal des Ursins, après la mort de son père Jean Ier, qui y est représenté, à gauche, avec sa femme, Michelle de Vitry, morte seulement en 1456. Jean II est figuré ensuite ainsi que ses dix frères et sœurs encore vivants à cette époque.

Qui a vu ce tableau, et chacun le connaît, admire sa composition, la richesse et la sobriété tout à la fois de sa couleur, l'admirable groupement des personnages, lesquels se ressemblent il est vrai beaucoup, mais où, cependant, on découvre une variété d'expression, dans la presque uniformité des attitudes, qui est l'œuvre d'un peintre encore naïf, mais artiste sûr et grand artiste.

Quel est cet artiste ? Si la question n'est pas près d'être résolue, elle vaut la peine d'être posée. Qui, des peintres connus de cette époque, peut avoir composé et peint un tel chef-d'œuvre ? Il faut bien penser à Jehan Fouquet; et si l'on peut faire des objections à cette attribution, il y a quelques raisons non pas de la proposer, mais tout au moins de la mettre en avant.

Fouquet, né entre 1410 et 1415, avait de 35 à 40 ans au moment où il peignit le beau portrait de Charles VII, qui est au Louvre : c'est le plus ancien en date de ses tableaux parvenus jusqu'à nous. On s'accorde habituellement pour l'admirer sans réserves ; cependant certains y trouvent une raideur que n'auront plus ses œuvres postérieures, tel le portrait du chancelier Guillaume Juvénal, représenté également, à un âge moins avancé, dans le tableau dont nous nous occupons. Les couleurs sont ici, comme dans le portrait du roi, plutôt celles du miniaturiste que Fouquet était surtout encore. La facture et la couleur, les ors des étoffes de notre tableau ont une singulière parenté avec celle du coussin sur lequel s'appuient les mains du roi. La tenture d'or sur laquelle se détachent les figures des treize personnages a quelque analogie avec les fonds du portrait de Guillaume Juvénal dans son âge mûr. L'harmonie dans la composition, dans le groupement des personnages rappelle les miniatures de Chantilly.

Les lettres de l'inscription sont, à la vérité, différentes de celles qu'on trouve dans le portrait du roi, les miniatures de Chantilly, et la plupart des œuvres authentiques du maître ; mais comme nous avons affaire à une œuvre antérieure à la plupart des autres, est-ce là une objection suffisante pour écarter définitivement l'hypothèse que nous émettons ?

De plus, en 1443 ou 1444, Jehan Fouquet alla à Rome, où il fut fêté et apprécié à sa valeur, puisqu'il y fit le portrait du pape Eugène IV, portrait qui n'est pas parvenu jusqu'à nous. Quelques années avant, Jean Juvénal, chapelain de Charles VII, pour



LOUIS DE BOULOGNE. — DANAÉ. — Dessin
*(Musée du Louvre)*

lequel fut peint le tableau dont nous parlons, avait fait partie d'une ambassade du roi de France auprès du pape. Le peintre, revenant célèbre de Rome en 1444, a certainement alors, sinon avant, connu Juvénal ; et pourquoi l'ambassadeur, voulant élever à sa famille un monument digne d'elle et de lui-même, n'aurait-il pas chargé de ce soin un artiste tel que Jehan Fouquet, peintre du pape et du roi de France ?

JACQUES VAILLANT.

# LA DANAÉ
## De M. Henri Rochefort

Monsieur le Directeur,

Dans le numéro des *Arts* du mois de juillet dernier (nº 43), M. Henri Rochefort citait parmi les pièces les plus intéressantes de sa collection, une Danaé, reproduite p. 16, qu'il attribuait à Carle Vanloo. Il est probable que cette attribution est inexacte. Le Musée du Louvre possède, en effet, un dessin au crayon noir rehaussé de blanc sur papier gris bleuté, représentant exactement le même sujet. La reproduction que nous vous envoyons, vous permettra de constater l'analogie que présentent, dans leur ensemble, ces deux compositions, et les quelques variantes qui éloignent toute idée de copie. Le dessin porte les initiales L. B., il est entré au Louvre le 3 juillet 1846 dans une série de 163 dessins, acquis de M. Defer, au prix de 400 francs, portant les mêmes initiales de la même écriture, et présentant les mêmes caractères d'exécution; tous ces dessins sont bien du même maître : Louis de Boulogne. Dans cette série se trouvent de nombreuses études pour des tableaux classés et catalogués de tout temps à ce maître. L'étude des dessins permet souvent des identifications aussi indiscutable[s] et la publication de l'inventaire illustré de[s] dessins français du Musée du Louvre faciliter[a] prochainement cette étude. Nous vous signale[rons] seulement aujourd'hui une très belle gri[saille] de Boucher, exécutée à l'huile sur toile et portée jusqu'à présent à l'actif de Deshayes son gendre. Nous vous en envoyons la repro[duction] : c'est la première pensée du tablea[u] de la collection La Caze : *Vénus aux Forge[s] de Vulcain* (nº 46). Avec quelle prudence le[s] critiques ne doivent-ils pas donner leurs attri[butions], puisque les plus réputés tomber[t] eux-mêmes parfois dans l'erreur !

Nous vous prions, Monsieur le Directeu[r], de vouloir bien agréer l'expression de no[s] sentiments très dévoués.

JEAN GUIFFREY.

PIERRE MARCEL.

Septembre 1905.



FR. BOUCHER. — VÉNUS AUX FORGES DE VULCAIN. — Grisaille à l'huile sur toile
*(Musée du Louvre)*

Directeur : M. MANZI — Imprimerie MANZI, JOYANT & $C^{ie}$, Asnières. — Le Gérant : G. BLONDIN

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

Conditions d'Abonnement : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

1905 NOVEMBRE N° 47

# LES ARTS

REVUE MENSUELLE
DES MUSÉES
COLLECTIONS
EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR
GOUPIL & C^IE
ÉDITEURS
IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT
& C^IE ÉDITEURS
IMPRIMEURS
SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **2** fr. ; Étranger : **2** fr. **50**

# LES ARTS

**Revue mensuelle des**

## MUSÉES, COLLECTIONS, EXPOSITIONS

PUBLIÉE PAR

**GOUPIL & Cie, Éditeurs-Imprimeurs**

MANZI, JOYANT & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

*DIRECTION ET RÉDACTION : 24, Boulevard des Capucines, PARIS*

**CONDITIONS D'ABONNEMENT**

PARIS : Un An. . . . . . . . . . . **22** fr. | DÉPARTEMENTS : Un An. . . . . **24** fr. | ÉTRANGER (Union postale) : Un An. **28** fr.

PRIX DU NUMÉRO : FRANCE... **2** fr. — ÉTRANGER... **2** fr. **50**

**ABONNEMENT ET VENTE : 24, Boulevard des Capucines, PARIS**

# LES SPORTS MODERNES

8[e] Année — II[e] Série

## REVUE MENSUELLE ILLUSTRÉE DES SPORTS

Publiée par GOUPIL & C[ie], Éditeurs-Imprimeurs

MANZI, JOYANT & C[ie], ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

Direction, Rédaction et Administration : 24, BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

### ABONNEMENT ET VENTE

PARIS, 24, boulevard des Capucines.
LONDRES, 25, Bedford Street, Strand, W.C.
BERLIN, W. 56, Französische Strasse, 28
NEW-YORK, 170, Fifth Avenue.

*LES SPORTS MODERNES* ont paru pour la première fois au mois de juin 1898. Cette première série, des plus recherchées aujourd'hui, a permis de suivre et de constater les diverses étapes de l'**Automobilisme,** dont nos collaborateurs se sont faits les historiens fidèles et les annalistes consciencieux; plusieurs centaines de gravures prises sur nature par la photographie servent ainsi à attester les débuts et les progrès d'un sport qui, on peut le dire sans exagération, a transformé la vie civilisée, les habitudes des êtres et la forme de la société.

Toute une série de problèmes se posent, que *LES SPORTS MODERNES* s'efforceront de présenter au public, en mettant sous ses yeux en même temps que des documents rendus inappréciables par leur sincérité mathématique, des descriptions minutieuses et des appréciations compétentes.

**L'Automobilisme** est le sport majeur de ce début du xx[e] siècle; mais il est d'autres sports qui ne sont certes pas négligeables et qui, traités chacun par des rédacteurs compétents et présentés curieusement d'après nature, fourniront à nos lectrices et à nos lecteurs de précieuses indications. **Équitation, escrime, chasse à tir, chasse à courre, chasse au vol, colombophilie, yachting** et **rowing, cyclisme, lawn-tennis, golf, polo** et **crockett,** les diverses formes des jeux athlétiques, les exercices gymnastiques, tout ce qui est sport, c'est-à-dire **tout ce qui est exercice de plein air, destiné à développer, à ennoblir et fortifier le corps humain** est de notre domaine, et, grâce à l'active collaboration de nos correspondants, nous espérons répandre, avec les bonnes traditions, les formes correctes, les règles précises, ce quelque chose d'élégance, de distinction et de chic, sans qui l'exercice n'est plus un sport, mais un vulgaire usage des forces humaines, à la fois contraire à l'esthétique, à l'hygiène, à la juste police et à la bonne éducation.

LES ÉDITEURS.

### TARIF D'ABONNEMENT

PARIS et DÉPARTEMENTS : un an, **24** francs; six mois, **12** francs. — ÉTRANGER (Union postale) : un an, **28** francs; six mois, **14** francs.

*Prix du numéro,* **2** *fr.; Étranger,* **2** *fr.* **50**

Les abonnements aux SPORTS MODERNES sont reçus dans tous les bureaux de poste

LES ARTS

N° 47 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Novembre 1905

# LA COLLECTION E. CRONIER



PANNEAU DÉCORATIF

Tapisserie de Beauvais ou de Bruxelles du commencement du XVIII[e] siècle, d'après un carton de Baptsite Monnoyer

*(Collection E. Cronier)*



GARNITURE DE CHEMINÉE
Ancienne porcelaine de Saxe et bronze ciselé et doré

# La Collection E. Cronier

La collection de M. Ernest Cronier a acquis une célébrité singulière dans le monde entier, mais elle avait déjà une réputation à la fois brillante et mystérieuse dans le monde des amateurs d'art. Elle passait à la fois pour admirable et très fermée. Maintenant que le grand jour d'une actualité tragique va l'ouvrir à tous les grands curieux de l'univers, on verra, en effet, qu'elle justifiait son renom.

Mais ce n'est pas en raison de cet accessoire quoique si dramatique intérêt que nous voulons ici nous occuper d'elle. Depuis longtemps, les *Arts* avaient préparé à leurs lecteurs ce régal rare de pénétrer dans une galerie que tant de personnes puissantes et bien informées *espéraient* voir, et ce numéro, devançant la vente publique, n'a cependant pas été déterminé par elle. Cela expliquera pourquoi l'illustration de la monographie que nous allons donner ici est si complète et d'une telle perfection. La galerie de M. Cronier devait prendre place parmi les plus intéressantes que nous avons la mission de décrire, et c'est aux seules destinées qu'il faut attribuer la coïncidence de l'arrivée de son tour avec les événements récents et les enchères prochaines.



LE GOUTER CHAMPÊTRE
Groupe en biscuit de Sèvres, pâte tendre. Époque Louis XVI
*(Collection E. Cronier)*

On disait fréquemment dans le monde de la curiosité : « M. Cronier possède des Chardin et des Fragonard de premier ordre, mais il ne les montre pas. » Je me souviens que lorsqu'il fut question d'organiser une exposition de l'œuvre de Chardin, au profit d'une entreprise philanthropique, dont le titre se retrouve moins aisément dans mon esprit que la petite scène que je vais dire, le nom de M. Cronier fut révélé à quelques personnes qui pourtant ignorent peu de chose en matière de grandes collections. Une réunion avait lieu chez M. Henri de Rothschild, qui, avec une belle libéralité, avait mis à la disposition du comité l'ensemble unique qu'il possède de peintures de ce grand et vénéré maître. Quelqu'un dit : « Si nous avions aussi les Chardin de M. Cronier ! »

L'on se regarda, les uns avec une expression d'étonnement, les autres avec un air de scepticisme. Aux premiers, celui qui avait pris la parole dit qui était M. Cronier et quelles choses capitales il possédait. Pour les seconds, il lui fut moins aisé de les faire changer d'expression. « Certes, dit-il, il faudrait trouver une façon de s'y prendre et de le prendre, car ce collectionneur est peu maniable. Il est également capable de prêter ses trésors, — et de les refuser net. Mais en manœuvrant d'une façon que j'indiquerai, et en lui envoyant une députation composée de Messieurs tel et tel, qui sait si nous ne réussirons pas? »



M.-Q. DE LA TOUR. — PORTRAIT DU GRAVEUR SCHMIDT (pastel)
*(Collection E. Cronier)*

L'affaire n'ayant pu avoir de suite à cause de quelques difficultés matérielles qui entravèrent les projets d'exposition, l'on ne sut pas si l'espèce de crainte qu'inspirait le collectionneur était justifiée. Mais à elle seule on peut dire que cette crainte constituait comme une touche de sa physionomie.

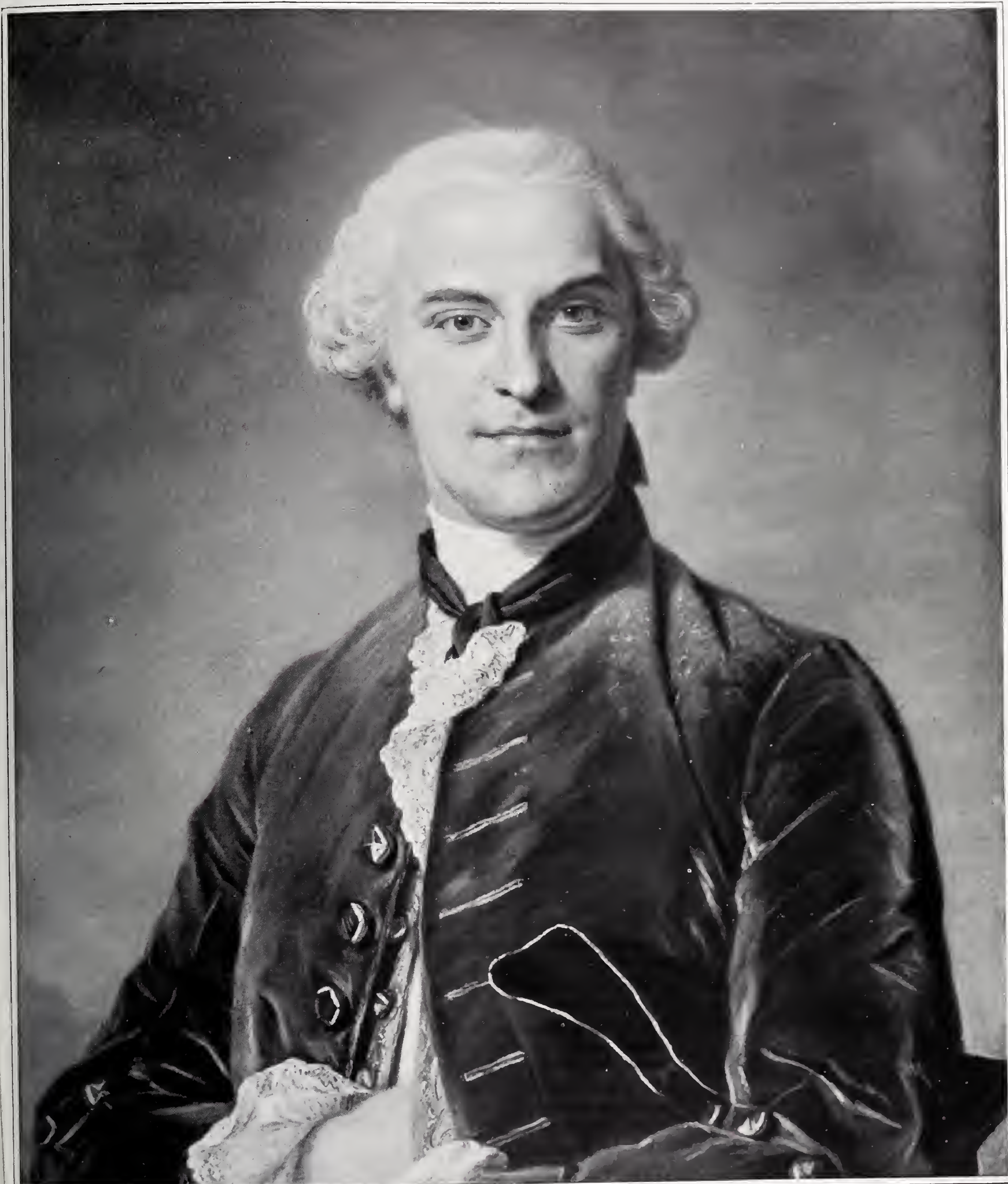
Nous l'avions entrevu parfois, avec sa haute mine, son allure d'officier supérieur en civil (impression belliqueuse que ne diminuait pas une main mutilée qu'il ne dissimulait point), son air correct, strict, un peu sarcastique. Nous le vîmes une dernière fois dans des circonstances qui maintenant nous semblent émouvantes. C'était l'été, au moment où la moitié de Paris était déjà en villégiature et où l'autre moitié se préparait à partir. Par une soirée d'été délicieuse — car on va chercher bien loin des repos qui ne valent pas toujours ceux des étés de Paris, — nous avions dîné dans le jardin d'un autre et des plus célèbres amateurs d'art. M. Cronier vint après le dîner pour une façon de p. p. c. Il se montra d'un enjouement fort marqué (auquel nous qui étions moins habitué à sa façon, trouvions une espèce d'arrière-goût amer) et d'une parfaite liberté d'esprit. Or il était alors en pleine crise et tout proche du dénouement... L'on admira la grâce féerique des cygnes dans la nuit et les merveilleux effets de la lumière électrique à travers les frondaisons. Puis, faisant un tour de musée, M. Cronier eut quelques plaisanteries sur de chimériques échanges entre sa grande gouache de Gainsborough, reproduite ici, et une autre gouache du même maître; et aussi entre une ou plusieurs de ses tapisseries de Boucher et d'autres non moins belles qui se trouvaient en ce lieu.

On eût dit des souverains s'amusant à échanger hypothétiquement des provinces, mais ayant la ferme intention de les garder — et peut-être l'espoir de les conquérir un jour, — car la plaisanterie alla même jusque-là.

Ces diverses indications de caractère que je vous donne ici ne sont pas pour l'oiseux plaisir de faire en quelque sorte du Saint-Simon d'Hôtel des Ventes, mais pour que, comme cela est nécessaire au point de vue artistique et humain, la physionomie de la collection et celle du collectionneur se complètent et s'expliquent l'une par l'autre. Caractère net et tranchant, M. Cronier aimait les œuvres tranchées. Il lui fallait ces beaux morceaux qui, à la première rencontre, donnent au spectateur le brusque « coup dans l'estomac » qui est une sensation si désirée. Ses deux figures de Chardin et ses deux Fragonard, qui sont, pour nous, les pièces capitales de l'ensemble, étaient par excellence des choses répondant à cette définition. Il est permis de supposer qu'il les aimait entre toutes, puisqu'il les avait perpétuellement sous les yeux dans son cabinet de travail. On se demande quel singulier regard il dut adresser à ces œuvres d'art qui tenaient une très grande place dans sa vie intime et qui faisaient un de ses plus grands



J.-A. WATTEAU. — LE LORGNEUR
*(Collection E. Cronier)*



M.-Q. DE LA TOUR. — PORTRAIT DU COMTE DE COVENTRY (pastel)
*(Collection E. Cronier)*



ARLEQUIN ET COLOMBINE
Chenets en bronze ciselé et doré. — Époque Louis XV
*(Collection E. Cronier)*

orgueils, lorsqu'il entra dans son hôtel pour la dernière fois.

Il avait fort grande mine, cet hôtel, parfaitement situé sur la frontière du parc Monceau. Son vestibule et son grand escalier central annonçaient par leur riche simplicité des spectacles rares. Et le cadre où se trouvaient les œuvres que nous allons voir défiler sous nos yeux n'était pas indigne d'elles. Les tapisseries, notamment, étaient l'objet d'une excellente mise en valeur et jouissaient d'une abondante et parfaite lumière. Il est vraisemblable, maintenant, que la célébrité qu'elles ont acquise, s'ajoutant à leur beauté, leur prépare des destinées encore peu communes.



VASE, GROUPE, ACCESSOIRES EN ANCIENNE PORCELAINE DE CHINE
Monture en bronze ciselé et doré. — Époque Louis XV
*(Collection E. Cronier)*

Chose curieuse, toute une partie de la collection, en fait de destinée, aurait pu en avoir une fort haute : les Rousseau, les Diaz, les Dupré et quelques-unes des plus belles œuvres des maîtres de 1830, avaient été offertes au Louvre, et « l'affaire ne s'était pas arrangée!... » Oui, en vérité, M. Vince, le collectionneur qui les avait rassemblées, ces peintures, avait *ambitionné* de les offrir à notre grand musée. Mais l'accueil fut si peu empressé, au gré de ce fervent de Fontainebleau — cela se passait jadis, et très jadis, — qu'il laissa simplement toute sa collection à son neveu... M. Ernest Cronier.

* * *

On va maintenant passer en revue les richesses qui s'ajoutèrent à ce premier et déjà enviable trésor.

Nous ne pouvons commencer que par les œuvres de l'école française et, parmi celles-ci, par les quatre peintures à la fois insinuantes et triomphales, que sont les *Osselets* et le *Volant*, par Chardin, et le *Billet doux* et la *Liseuse*, par Fragonard. On ne sait en vérité, en cette occurrence, auquel des deux maîtres donner la



FRAGONARD. — L'ENFANT BLOND (miniature)
*(Collection E. Cronier)*



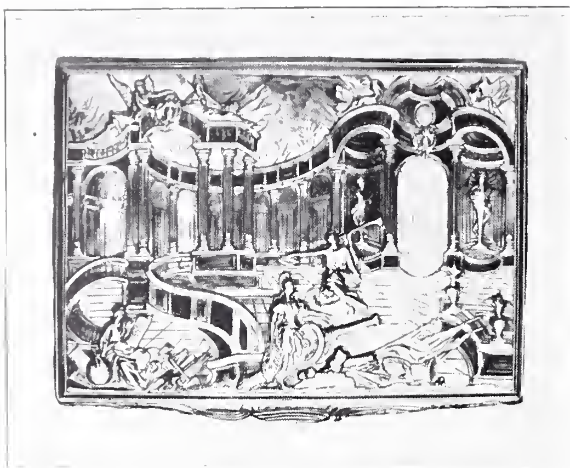
FRAGONARD. — PORTRAIT DE FILLETTE
*(Collection E. Cronier)*



FRAGONARD. — LE BILLET DOUX
*(Collection E. Cronier)*

palme. Eh! oui, nous savons bien que Chardin est peut-être un plus grand homme, mais Fragonard est un plus surprenant magicien. Nous savons que l'un a la suprême vertu d'une candeur merveilleusement habile dont on ne retrouve l'équivalent en art ou en littérature que chez La Fontaine ou chez Corot; mais l'autre, dans ses bons moments, sait pousser l'adresse jusqu'au génie, et il a des heures où sa verve devient une chose profonde, mystérieuse comme l'éclosion d'une fleur paradoxale. Et justement si Chardin, dans les deux tableaux qui sont ici, se montre égal à lui-même, ce qui n'est pas peu dire, Fragonard se rencontre avec les deux autres, dans un de ses instants de verve fascinatrice, de floraison supérieure.

Il est certain, de toute façon, que ces deux Chardin « tiendraient », comme on dit, à côté des plus belles choses des plus grandes époques. Y aurait-il un charme de grâce dans cette personne, jeune femme ou grande fille, qui puérilement exécute avec la balle et les osselets un coup difficile? Même pas. Elle est même plutôt franchement laide, d'une bonne et sympathique laideur.



ALLÉGORIE DE LA GUERRE
Grande boîte en or ciselé. — Époque Louis XV
*(Collection E. Cronier)*



TABATIÈRE OVALE
Or émaillé bleu sur fond guilloché. — Époque Louis XVI
*(Collection E. Cronier)*

Mais c'est de la vie si vraie, si intense, c'est de la matière de peinture si rare et si robuste; c'est d'un modelé si beau et si fort dans son attentive bonhomie, que dire? c'est d'une si souveraine honnêteté d'art, que cela saisit, retient, enchante. Et c'est si raffiné dans sa bonne force ingénue! Ces accords de brun, de rouge et de bleu soutiennent si bien la carnation, marchent si parfaitement avec le rythme des lignes que, s'il fallait chercher des termes de comparaison, l'on pourrait les emprunter aux plus altiers modèles. Le bleu du tablier de cette joueuse d'osselets n'a peut-être d'égal, en peinture, que le bleu grandissime du tablier de la *Verseuse de lait*, par Van der Meer de Delft, dans la collection Six.

Quant à cette fillette avec son nez court, sa gentille tête française, voire parisienne, sa coiffure soignée, poudrée a la madame, son affairement à l'idée de la partie de volant qui va s'engager, c'est une chose de race tellement forte que, tant qu'il y aura, supposons dans des siècles encore, des fillettes humbles, saines et instinctives dans les faubourgs et les rues laborieuses de Paris, celle-ci demeurera d'elles une des plus parfaites synthèses. Ah! le



PETIT FAUTEUIL
Bois sculpté et doré. — Époque Louis XV à Louis XVI
*(Collection E. Cronier)*



PETIT FAUTEUIL
Bois sculpté et doré. — Époque Louis XV à Louis XVI
*(Collection E. Cronier)*



J.-S. CHARDIN. — LE VOLANT
*(Collection E. Cronier)*

brave homme que Chardin, et comme il aimait les êtres simples et les bonnes petites âmes! Dirai-je le miracle de cette couleur, de ce brun et de ce blanc crémeux et argenté se détachant sur ce simple et si savant fond gris, et le rendu de ce volant et de cette raquette qui sans effort, *semble-t-il*, deviennent des objets si précieux? Mais quoi, un simple montant de chaise sur lequel s'appuie cette fille d'artisans prend l'importance et le prix du bâton de commandement entre les mains d'un souverain peint par Velazquez.

Que d'un coup de baguette du génie nous voici soudain bien loin de la rue de Lisbonne, et du collectionneur, et des événements qui nous procurent ce spectacle! Avec Corot, nous étions à flot sur les larges ondes de la vie. Avec Fragonard, nous voici nous ébattant dans le délicieux irréel du romanesque et de la fantaisie éperdue. Car on peut la dire plus étrange encore que réelle, cette *Liseuse*, bien qu'elle soit prise à la rencontre, par le peintre, et aussi « populaire » en son genre que la *Joueuse d'osselets*, de Chardin. Seulement la couleur ici, avec son furieux éclat, sa véhémente caresse, atteint les frontières de la fantasmagorie pure. Ce corsage d'un safrané aveuglant, ces notes lilas qui s'y opposent, cette tranche rouge du livre, qui est comme un appel de trompette dans une symphonie de Mozart, tout cela prouve que l'esprit, l'esprit simplement, peut créer en son genre du grandiose. Même éblouissante et dominatrice espièglerie avec le *Billet doux*, tableau tout ruisselant de vivants satins, tout délicieusement irritant d'atmosphère galante. Ah! l'adorable extravagance de couleur, que ce rideau jaune, cette robe bleue, ce tabouret vert, tout cela aboutissant à l'harmonie la plus dorée, la plus ambrée qui fut jamais. L'autorité du peintre, dans le chiffonnage des étoffes, dans le vigoureux et raffiné contraste des valeurs, dans le saisi d'un mouvement léger, infiniment, mouvement aussi vif que celui d'un oiseau qui vient de se poser, et qui va s'envoler de nouveau, sont certainement des sujets de stupéfaction. Et, pour achever le régal, le peintre capable d'un pareil tour de force s'est montré en même temps un conteur exquis, malicieux, sympathique aux humaines amours, de la lignée d'un Restif de la Bretonne, un auteur dramatique fraternel avec Regnard et Marivaux.



J.-A. WATTEAU. — LES AMANTS ENDORMIS
*(Collection E. Cronier)*

Je ne pourrai commenter plus longuement ces quatre chefs-d'œuvre, car le numéro entier y passerait sans peine; du moins qu'il soit permis d'ajouter à ces notes d'un spectateur encore tout aveuglé, les essentielles indications de provenance et de cachet. Les deux Chardin ont été fréquemment gravés, notamment les *Osselets*, par Lépicié, en 1742; ils sont tous deux signés, et le *Volant* est daté de 1751. Quant aux Fragonard, la *Liseuse* a passé par les collections de



J.-S. CHARDIN. — LES OSSELETS
*(Collection E. Cronier)*



J.-M. NATTIER. — PORTRAIT PRÉSUMÉ DE Mme TOCQUÉ
(*Collection E. Cronier*)



M.-Q. DE LA TOUR. — PORTRAIT DE LA COMTESSE DE COVENTRY (pastel)
(*Collection E. Cronier*)

Cypierre et du comte de Kergorlay, et le *Billet doux*, qui vient de l'ancienne collection Feuillet de Conches, fut montré en 1874, à la fameuse exposition des Alsaciens-Lorrains.

Peut-on nous supposer refroidis, par de telles fortes pages, envers les œuvres de cet autre grand homme, grand peintre autant que vrai penseur, La Tour, qui se trouve ici représenté par quatre morceaux des plus rares, dont deux surtout sont du plus vif intérêt et de la vie la plus saisissante? Certes, La Tour, dans le *Portrait du graveur Schmidt* (provenant de la collection Laperlier) ne s'est jamais prouvé physionomiste plus attrayant, et capable d'allier la plus grande subtilité d'expression avec la plus grande franchise dans l'acceptation du modèle. Cette bonne tête souriante, tête germanique avivée d'un peu de malice scapinesque, tête singulière où se mélangent de l'ironie et de la mélancolie, est réellement observée par le peintre avec une espèce de sympathie fraternelle. C'est le camarade qu'il a eu plaisir à portraiturer, en causant, en échangeant tour à tour de vives plaisanteries et des idées philosophiques; l'artiste comme lui, surpris, non arrangé, dans le pittoresque et débraillé accoutrement de l'atelier, vieille robe de chambre à ramages, et vieille toque de velours fourrée, à la caressante usure, aux tons richement fanés. Et le maître ne s'est pas moins intéressé à la grasse main habile, qui a des mouvements et des repliements délicats, qu'aux grands yeux qui réfléchissent et qu'à la bouche aux vigoureuses sinuosités, révélant une fantaisie sensuelle. Vrai Dieu! ce camarade était assez fait pour s'entendre avec son sarcastique, et osseux, et voltairien, et philosophe de peintre. Dans son *Portrait par lui-même* de cette collection Cronier, La Tour s'est rarement raconté avec plus de complaisance. Souvent, dans un



J.-B. PERRONNEAU. — PORTRAIT DE M. DUPÉRIL
(*Collection E. Cronier*)



M.-Q. DE LA TOUR. — PORTRAIT DU MAITRE PAR LUI-MÊME (pastel)
*(Collection E. Cronier)*

masque preste et limpide, il se saisit une expression fugitive, une pensée, une raillerie; parfois encore, en certains portraits intimes plus détaillés, veste bleue, le cou et la tête nus, il nous dit sa « rosserie » d'ouvrier sûr de son fait, de faubourien qui aime à ne pas mâcher les mots, sorte de Beaumarchais de la peinture, qui tout en frayant avec les grands seigneurs ne se laisse point éblouir par leur rang, de Picard enfin, fier de son talent et de sa naissance humble. Mais ici, il nous a donné jusqu'aux moindres détails de son anatomie physionomique. Il a presque forcé sa gaieté dans ce magnifique pastel, où le débraillé de la tenue forme un si piquant contraste avec le poussé de l'exécution, et vraiment, tel est le degré de renseignement de ce document unique, que l'on entend l'accent picard... Regardez bien le portrait, et vous l'entendrez.

Ce portrait est signé *Delatour 1752*. Quant à celui du *Graveur Schmidt*, il est piquant de rappeler qu'en 1879, à la vente Laperlier, il atteignit le prix de... 4150 francs! Je vous laisse le plaisir de jouer au petit jeu de pronostiquer de combien, avec la juste fureur qui s'est emparée de nos collectionneurs à l'égard du « XVIII[e] », ce beau pastel, si humain et si plaisant, dépassera ces enchères d'une époque patriarcale.

Watteau aurait dû être, en toute autre occasion, cité dès l'abord; mais il convient d'avouer qu'il n'était représenté chez M. Cronier que d'une façon restreinte. Le petit *Lorgneur* surtout, essai d'un sujet fréquemment traité par l'artiste, n'est point mal avec sa dame en robe jaune, et son beau musicien rose à crevés b'euâtres. Le panneau décoratif des *Amants endormis*, d'une verve légère, a le dommage d'être tronqué; mais cela demeure encore un enviable débris. Plusieurs dessins sont de bon aloi. C'est tout ce qu'on peut dire ici du maître des maîtres.

Et il faut bien vite revenir aux grands portraitistes. A La Tour, de qui nous n'aurions garde d'omettre le fier et aristocratique *Lord Coventry*, en rouge dominant, et de *Lady Coventry*, en bleu majeur, deux morceaux qui nous auraient retenu plus longuement si nous n'avions pas été un peu fasciné par les deux autres. A Perronneau également, à qui l'on donne une peinture, *M. Dupéril*, en habit d'un rouge fort attrayant, et trois pastels, représentant *Colette de Villers*, puis un seigneur et une dame inconnus. A Nattier, encore, de qui une charmante figure de femme, au coquet mouvement de la main, à la ressemblance serrée d'un peu plus près que de coutume, sans perdre de la grâce coutumière, est présumée *Madame Tocqué*. A quelques maîtres de l'école anglaise enfin... Mais ceux-ci valent un ou deux alinéas à part.

* * *

Ce qui fait un peu de la séduction et de l'originalité de la partie anglaise en la collection Cronier, c'est que l'amateur avait eu l'esprit de recueillir certaines fort petites esquisses de certains fort grands portraits : ainsi, par Gainsborough, la *Promenade dans le Parc*, autrement dit le portrait du squire Hallett et de sa femme, deux jolis personnages d'un roman de Goldsmith, de Sterne ou de Mackenzie, parés, respectables et charmants; — ou, par Reynolds, l'esquisse plus altière de *Lady Stanhope*, découpant sur un rideau rouge sa blanche silhouette et sa fière tête blonde, pensivement accoudée. Ce sont choses séduisantes et pages lilliputiennes.

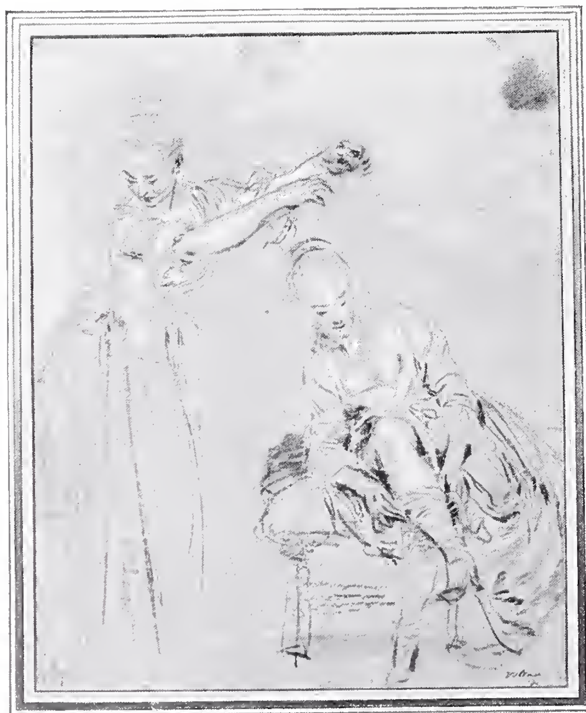
Mais Gainsborough attire surtout l'attention. Cette grande gouache dont nous avons parlé est une œuvre curieuse par le procédé peu fréquent chez cet artiste. Il est certain que Gainsborough, avec des cheveux poudrés sous un grand chapeau, un corps souple dans une robe de soie paille, une fine gorge que voile un fichu de batiste, une main délicate qui se laisse aller comme une fleur qui dort, des yeux enfin, des yeux veloutés et songeurs, donne une impression de grâce pudique et de sentimentalité vive et c'est plaisir de voit palpiter et rêver ces gracieux êtres dans un paysage rêvé et vrai en même temps. Gainsborough ne peut être défini que par le portrait d'un gentleman en bel habit bleu verdâtre et présumé *sir Campbell*.

Enfin, la collection anglaise se complète par le portrait de *Miss Day*, par Lawrence, page d'une riche couleur, d'un attrait de beauté juvénile et d'un fort romanesque arrangement de paysage; — par diverses études de femmes de Romney ou de son entourage, blanches, bleues et dorées à souhait; — par un très noble portrait d'homme de Reynolds.

* * *

Mais il est grand temps que nous disions sur quelles belles choses de nos maîtres de 1830 le Louvre fit naguère la petite bouche et quels régals se préparent pour ces riches et bons ouvriers de nature que la postérité a maintenant classés d'une façon définitive entre leurs ancêtres les paysagistes hollandais et leurs émules, en quelque sorte leurs « moniteurs », les paysagistes anglais.

C'est à Corot que s'adresse toujours le premier hommage, car c'est lui toujours qui, le plus impérieusement (et quelle bonne grâce dans cet impérieux!), séduit et caresse le regard et retient la pensée. Le *Pâtre* est une fort importante et fort pittoresque peinture, toute pleine de cette sorte de plantureuse rêverie, de ce charme intense de nature à la fois antique et romantique que le maître avait à jamais rapportée d'Italie. Ce berger, flûteur dans la solitude de ronces et de rocs, ces chèvres qui broutent autour de lui et sans nul doute sont des auditrices qu'il aime et qui l'aiment, cette belle scène qui n'aura jamais de date, pas plus que n'en aura ce fin ciel d'aurore, — c'est proprement une page de Virgile.



A. WATTEAU. — ÉTUDE POUR LES PLAISIRS DE L'ÉTÉ
Dessin au crayon noir avec rehauts de blanc et de sanguine
*(Collection E. Cronier)*



FRAGONARD. — LA LISEUSE
*(Collection E. Cronier)*



L'HISTOIRE DE DON QUICHOTTE. — LA DUCH[...]
Tapisserie exécutée à la Manufacture des Gobelins d'après les cartons d[...]



IOTTE. — DEPART DE SANCHO POUR L'ILE DE BARATARIA
ol jaune simulant le lampas. — Tableaux et guirlandes coloriés au naturel

Puis voici cette petite toile des *Dunes d'Étaples* qui ravira ceux qui sont amoureux de lumière et sera chère au cœur de ceux qui connaissent cette région si grandiose et si simple, cette région à laquelle le nom de Cazin est indisso-



LA COMÉDIE ITALIENNE. — LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE
Tapisserie exécutée à la Manufacture des Gobelins d'apres les cartons de Berain, Gillot et Watteau
*(Collection E. Cronier)*

lublement lié, et dont on est heureux de rencontrer Corot épris en passant; car ce grand ciel, ces dunes pâles, ces arbres qui luttent courageusement contre l'incessante brise, cette âpre vie des pêcheurs, sont évoqués ici dans toute

leur triste, douce et pâle beauté, et cette simple toile est un résumé génial de tout un certain aspect des côtes françaises.

Après ce grand poète, voici trois très grands ouvriers, Rousseau, Dupré et Diaz. De Rousseau, la *Mare dans la*



LA COMÉDIE ITALIENNE. — LE JALOUX
Tapisserie exécutée à la Manufacture des Gobelins d'après les cartons de Berain, Gillot et Watteau
*(Collection E. Cronier)*

*forêt*, page d'automne des plus somptueuses, vraie orfèvrerie de peinture avec de captivants effets de lumière. De Dupré, encore deux « mares » ; l'une avec un ciel dramatique et des arbres qui s'apprêtent aux ingratitudes de la

mauvaise saison, provient de la collection Mante; l'autre, blonde, chatoyante, séduit par les beaux ors du reflet que font, dans l'eau remuée, les troupeaux qui se désaltèrent. Diaz a été rarement mieux représenté que dans cette



L'HISTOIRE DE PSYCHÉ. — L'ABANDON
Tapisserie exécutée à la Manufacture de Beauvais d'après les cartons de François Boucher
*(Collection E. Cronier)*

collection-ci : la *Mare aux chênes*, la *Clairière dans la forêt* et l'*Automne au Bas-Bréau*, sont trois objets d'art d'une qualité exceptionnelle ; j'ajouterai qu'auprès de ces peintures si bellement gravées, d'une matière si




L'HISTOIRE DE PSYCHÉ. — LE VANNIER

Tapisserie exécutée à la Manufacture de Beauvais d'après les cartons de François Boucher

*(Collection E. Cronier)*




L'HISTOIRE DE PSYCHE

LES SŒURS DE PSYCHÉ

Tapisserie exécutée à la Manufacture de Beauvais, d'après les cartons de François Boucher

*(Collection E. Cronier)*



LA NOBLE PASTORALE. — LES PLAISIRS CHAMPÊTRES
Tapisserie exécutée à la Manufacture de Beauvais, d'après les cartons de François Boucher
*(Collection E. Cronier)*

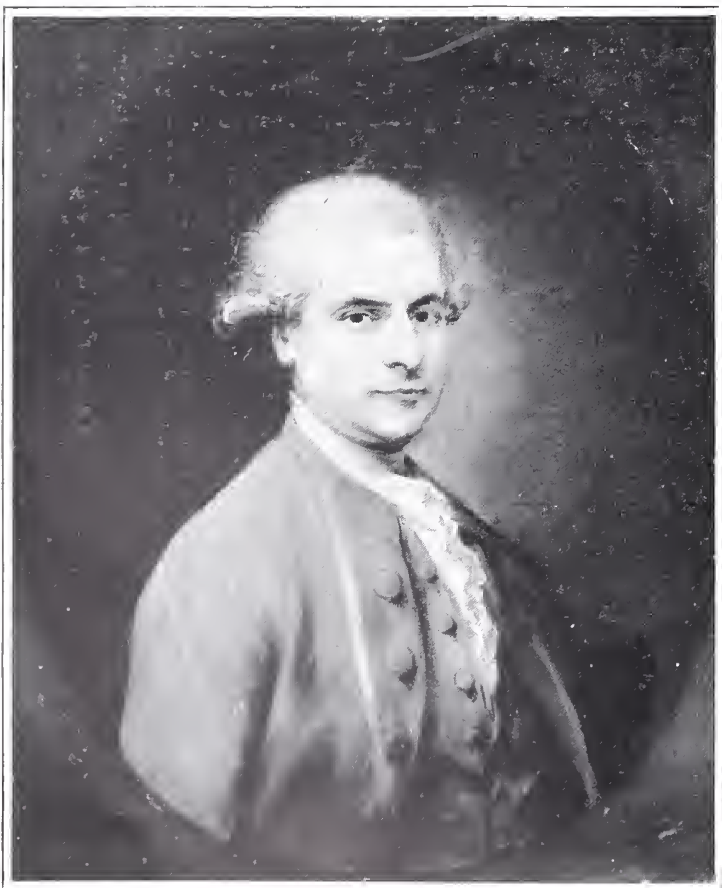
robuste et si diversifiée, les figures du même maître pâlissent visiblement. Mais c'est assez que l'on puisse cette fois, en trois toiles seulement, se remettre à comprendre pourquoi Diaz eut une réputation si haute.

Il nous faut encore signaler, faute de place pour les commenter, des œuvres du même temps, ou s'y rattachant, comme les fort grasses *Vaches à la lisière d'un bois*, de Troyon; les *Amateurs de peinture*, de Daumier, un des tableaux les plus beaux d'éclairage, un des plus robustement *sculptés* que je connaisse du maître; diverses aquarelles de Decamps, d'Harpignies; un intéressant *Pardon* de Ribot; — enfin le tableau si captivant, si important dans l'œuvre de Bonvin, l'*Escalier du parloir*, grave, digne et charmant récit de mœurs, d'un excellent sens religieux, quelque chose comme une scène de Port-Royal retracée par un vrai Hollandais, avec cette si touchante et si fine attention, pour préciser le goût et l'esprit de cette peinture, de placer dans cet escalier une copie de « la Mère Angélique Arnauld et Suzanne de Champaigne ». C'est vraiment là, chez Bonvin, une sorte de trait de génie.



ROMNEY. — LA JEUNE LAITIÈRE
*(Collection E. Cronier)*

Mais le génie! Il flambe de toutes parts dans l'admirable petit tableau de Delacroix : *Hercule délivrant Alceste*, et je suis bien heureux de finir la revue des principales peintures par une œuvre aussi intense, aussi profondément émouvante. Ah! si tout à l'heure Corot était un poète virgilien, voici en Delacroix un ardent et frémissant Eschyle! Il est inoubliable ce tableau. On est hanté, ne l'eût-on vu qu'une fois et dans un éclair, par ces enfers encore furieux et béants, et par ces sacrifices de joie qui s'apprêtent, encadrant entre deux pôles, pour ainsi dire, l'un désespéré, l'autre triomphal, la merveilleuse scène où trois personnages,



TH. GAINSBOROUGH. — PORTRAIT PRÉSUMÉ DE SIR JOHN CAMPBELL
*(Collection E. Cronier)*



REYNOLDS. — PORTRAIT DE LADY STANHOPE (esquisse)
*(Collection E. Cronier)*



TH. GAINSBOROUGH. — MÉDITATION (gouache)
*(Collection E. Cronier)*



EUGÈNE DELACROIX. — HERCULE ET ALCESTE
*(Collection E. Cronier)*

sans plus, disent ce drame magnifique de la mort vaincue, de l'amour consolé et du courage triomphant. Mais quel émoi les étreint encore ces trois personnages! Comme ils reviennent de loin! L'un de la douleur, l'autre du péril, le troisième enfin des livides régions qui d'ordinaire ne lâchent point leur proie! Hercule n'est vainqueur qu'avec une espèce d'horreur; Admète n'est heureux qu'avec une sorte d'effroi. Pour Alceste, dites si l'art a jamais rien produit de plus pathétique que cette figure délicate, prostrée, encore défaillante, à peine encore redevenue vivante. Il faudrait pour la dignement décrire, la même plume que celle de Michelet commentant l'*Andromède* de Puget!



C. TROYON. — VACHES A LA LISIÈRE D'UN BOIS
*(Collection E. Cronier)*

* * *

Il en coûte un peu de redescendre de pareilles hauteurs dans le simple domaine de la curiosité. Mais du moins le retour est rendu attrayant par des tapisseries telles que celles de l'*Histoire de Psyché* par ce magique décorateur, et cet adorable metteur en scène



COROT. — LE PATRE
*(Collection E. Cronier)*

d'opéra, qu'est maitre François Boucher. Il y en a vraiment ici une série incomparable de ces voluptueuses et ingénieuses visions d'un homme qui fut aussi à sa façon un lyrique, un lyrique de la chair, et des bijoux, et des paysages de théâtre, pour lui plus éloquents que les paysages trop vrais (et pour nous, avouns-le, non moins susceptibles de suggestion). *Psyché montrant ses joyaux à ses sœurs* est un rêve de richesse théâtrale tel que la plus habile imagination n'en peut concevoir de plus capricieux et de plus opulent ; la jalousie des sœurs est plus observée qu'on ne pourrait s'y attendre ; mais Boucher était plus philosophe qu'on ne pense. *Psyché abandonnée par l'Amour* exhale ses plaintes de la manière la plus touchante; son *adagio* et ses roulades se développent à merveille dans cette affreuse solitude, qu'à cause des nymphes nous contemplons sans trop de déplaisir. Enfin la scène de *Psyché secourue par le vannier* nous ouvre sur la vie rustique des horizons toujours inattendus. Ces tapisseries sont de la plus grande beauté ; le temps donna à leurs tons les séductions les plus rares des roses fanées et des crémeuses blancheurs. Heureux le milliardaire qui pourra relire entre ces spectacles l'adorable roman de La Fontaine. Si cela l'ennuie de lire, nous demandons à le pouvoir faire chez lui.

La *Noble Pastorale* et les *Plaisirs champêtres* ne le cèdent point aux précédents en séduction de couleur et en agrément de composition. Il semble maintenant que de telles pièces soient aussi difficiles à conquérir que la légendaire toison d'or. Les deux grands panneaux de la *Comédie italienne* inspirés de Bérain, de Gillot et de Watteau (le catalogue dit: *ou ;* je dis : *et*) ; les scènes de l'*Histoire de Don Quichotte* enfin, d'après Coypel, complètent un ensemble de Gobelins et de Beauvais, comme on en vit peu fréquemment passer en vente publique et comme on en vit plus rarement encore réunis chez un seul particulier. Et ce ne sont pas les seules pièces précieuses de tapisserie que l'on voyait chez M. Cronier. Il y avait encore de rares meubles, l'un avec une suite de batailles et de bambochades par Casanova; un autre de Huet et d'Oudry ; d'autres encore dont Aubusson pouvait s'enorgueillir...



JULES DUPRÉ. — LE TROUPEAU AU BORD DE L'EAU
*(Collection E. Cronier)*

Un des charmes les plus piquants et les plus singuliers de ces belles décorations tissées réside dans le somptueux pâlissement que leur a donné leur grand âge, pâlissement au milieu duquel persistent des éclats de couleur merveilleux et atténués, grand âge qui conserve une exquise fleur de jeunesse.

Et nous songions, en subissant la caresse de cette exceptionnelle harmonie, à la singulière querelle qui surgit, à l'époque du tissage, dans le clan des tapissiers, entre les partisans du « coloris de peintre » et ceux du « coloris de tapisserie, » entre les adeptes de Boucher et les défenseurs d'Oudry. Est survenu un troisième coloriste, le plus grand et le plus inattendu de tous, qui trancha la querelle et la fit oublier : le Temps !...

Je renonce à entrer dans le détail de ces tapisseries qui furent princières, et qui vont sans doute continuer à être « financières », car de notre temps qui, sauf un grand financier, avec son argent ou celui des autres, peut s'offrir un pareil décor ? Je renonce aussi à énumérer même les objets de



DIAZ. — LA MARE AUX CHÊNES
*(Collection E. Cronier)*



DIAZ. — LA CLAIRIÈRE DANS LA FORÊT
*(Collection E. Cronier)*



TH. ROUSSEAU. — LA MARE DANS LA FORÊT
*(Collection E. Cronier)*

DIAZ. — LE PRINTEMPS
*(Collection E. Cronier)*



J.-B. CARPEAUX. — FLORE (marbre)
*(Collection E. Cronier)*

curiosité, porcelaines, orfèvreries, bronzes, petites sculptures (et grandes, témoin la radieuse et espiègle *Flore* de Carpeaux) qui forment près d'une centaine de numéros. Ma grande raison, ce n'est pas parce que je n'y aurais pas beaucoup de plaisir, mais c'est parce que je n'ai plus de place. S'il m'en était resté davantage je serais revenu sur telles peintures du XVIIIe siècle absolument charmantes, comme la *Collation* et le *Concert dans le Parc*, dont la composition tout au moins aurait été approuvée par Fragonard, de qui elle est visiblement inspirée. J'aurais aimer parler de certains dessins fort précieux, tels que la tête de jeune fille de Prud'hon, l'aimable portrait de femme par le baron Gérard, enfin encore une fois je me serais délecté en compagnie de Fragonard, avec son *Taureau échappé* (échappé ce me semble de la collection Goncourt, gravé par Jules, en tout cas), une sépia pleine de verve, de mouvement, d'artifice exquis grâce auquel ce taureau blanc est plus blanc que le papier lui-même sur lequel il apparaît si fougueux.

Certes, ce sont des spectacles bien durs à quitter... et celui qui les quitta en sut sans doute quelque chose. Égoïstes humains, ne nous plaignons donc pas d'avoir encore nos yeux et de voir défiler ces raretés comme dans le tourbillon diapré d'un rêve peu fréquent.

ARSÈNE ALEXANDRE.



H. DAUMIER. — LES AMATEURS
*(Collection E. Cronier)*

DIAZ. — L'AUTOMNE DANS LA FORÊT
*(Collection E. Cronier)*

# TRIBUNE DES ARTS

## LA DANAÉ[1]

**Réponse de M. Henri Rochefort**

13 octobre 1905.

La similitude entre le dessin u Louvre et la *Danaé* reproluite dans le numéro des *Arts* u mois de juillet, est indiscuible. Je n'avais laissé au bas u tableau le nom de Carle anloo que parce que la peronne de qui je le tenais m'avait ffirmé en avoir vu ou même ossédé la gravure.

Je suis allé la demander à I. Danlos, l'érudit marchand estampes du quai Voltaire, ui m'a déclaré ne pas la conaître. Il se rappellera certaineent ma visite, car nous avons uelque temps parlé art en ompagnie de M. Le Bargy, ui examinait des gravures.

Le Louis de Boulogne dont arlent vos correspondants 'est inconnu. J'ai vu des bleaux de Bon Boullogne et sa descendance, mais l'orographe est autre que celle u nom de l'auteur du dessin les dates de leurs œuvres ne incident pas avec la facture la *Danaé*, qui rappelle la conde moitié du dix-huitième ècle.

Si Messieurs Jean Guiffrey Pierre Marcel ont des rensgnements sur le Louis de ulogne en question, je serais ureux de me les voir communiquer pour m'en servir au besoin.

Agréez, etc.

HENRI ROCHEFORT.

## ES PRIMITIFS FRANÇAIS

**et Vermejo**

**Sait Michel terrassant le Dragon**

Un fait très caractéristique qu'il importe de ne pas négliger, vient de se produire dans l'ordre de la critique. Il s'agit d'une peinture gothique représentant saint Michel, signalée en avril dernier par le distingué M. Herbert Cook, comme ouvrage de l'école française.

L'article de M. Herbert Cook, paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, n'était en soi indigne ni du renom, ni du mérite d'un écrivain justement estimé de tout ce que l'Europe compte d'historiens d'art. La mise au jour seule du tableau, avec la signature qu'il porte, constituait un service dont la critique n'a pu que se féliciter. J'ajoute que si nous savons maintenant que M. Herbert Cook s'est trompé, c'est à lui que nous en devons la première nouvelle, annoncée sous sa signature dans la *Chronique des Arts* du 21 octobre. Il y aurait donc plus que de la mauvaise grâce à opposer son opinion d'hier aux démonstrations d'aujourd'hui. L'erreur en ces matières est le péril commun, que personne n'est assuré de toujours éviter.

Je ne veux remarquer qu'une chose en général : c'est qu'un tableau d'école réellement inconnue, catalogué d'école française sur des raisons pareilles à celles que tous les jours nous voyons servir en pareil cas, est retiré à l'école française par des arguments positifs.

Ce tableau est signé ainsi : *Bartolomeus Rubeus*. M. Cook proposait d'y reconnaître un Barthélemy Roux, travaillant en 1470, année marquée par le costume. Or les recherches pratiquées en Espagne par M. Raymond Casellas prouvent que ce Rubeus est un peintre espagnol, réellement nommé Vermejo, et du reste connu par d'autres documents. Le point est acquis. M. Cook lui-même l'avoue, présentant, comme j'ai dit, lui-même cette correction au public.

Cependant, voici sous quel titre le tableau avait été présenté en avril :

UN DOCUMENT D'ART FRANÇAIS PRIMITIF

L'article débutait ainsi : « Ce qui est nécessaire dans les dis-

(1) Voir *les Arts* nº 43, p. 16 et nº 46, p. 32.



UN PRÉTENDU PRIMITIF FRANÇAIS
SAINT MICHEL TERRASSANT LE DRAGON
*(Collection de M. Wernher, Londres).*

cussions d'art d'aujourd'hui, c'est le document. Voici une page de la plus grande importance pour tous ceux (et il y en a beaucoup) qui s'occupent de l'histoire *de l'art français primitif.* » Venant à la description de la pièce, l'auteur poursuivait en ces termes : « Le fond doré et la *ressemblance frappante* avec le Saint Michel d'Avignon indiquent une origine méridionale. Ici mention de la signature. Quel est ce maître inconnu ? Peut-être un autre maître Roux. Quant à son époque, je penserais volontiers à 1470 environ, date indiquée par la mode de coiffure du donateur et de son vêtement. Cette figure *rappelle Fouquet*, ainsi que le bouclier avec son orbe de cristal... Ajoutons que les reflets sur la cuirasse montrent des tours gothiques telles qu'on en trouve au fond de la Pieta de la collection de M. d'Albenas, à Montpellier. »

Je ne fais point ici une satire, ce que j'écris n'est point une invite à de nouvelles disputes inutiles : c'est un avertissement formel à la critique. La découverte du maître espagnol parle toute seule. Elle dit : En avril, vous étiez sûr que le tableau de Rubeus était français. Vous l'annonciez comme tel. Un commentaire suivait, dans lequel il ne s'agissait que de découvrir à quelle partie de la France revenait ce tableau. Deux traits formels de ressemblance le rapprochaient des œuvres de Fouquet. Celle qu'en termes généraux vous reconnaissiez avec le Saint Michel d'Avignon, était mentionnée comme « frappante ». Or tout ceci, qui vous semblait solide, n'empêche pas l'origine du tableau d'être positivement contraire. Le maître n'est pas français. Tous ces traits, grands ou petits, formels ou non, dont vous faisiez état, sont sans effet et ne signifiaient rien.

Chacun reconnaîtra dans le commentaire cité, une variante de ceux que nous avons vus mille fois présenter de pièces du même genre. A toutes les pages du Catalogue de l'Exposition des Primitifs français, dans vingt articles de revue, on les trouve.

Ni la créance qui fait du triptyque de Moulins un ouvrage français, ni celle qui reconnaît pour tel le beau portrait de Charles-Orland, ne reposent sur autre chose. Une grande partie de la composition des salles d'école française primitive, au Louvre, n'a pas des garanties meilleures. On va bientôt recevoir dans ce musée, avec quelque solennité, la *Déploration du Christ* de Villeneuve-lès-Avignon, dans les salles de l'école française. Cependant on n'a pas de raisons plus solides à fournir de cette annexion. Ces inductions n'ont eu de tort jusqu'ici que de paraître faites à la légère. Les voici formellement démenties et reconnues nulles dans un exemple. N'est-ce pas l'occasion de revenir à des inductions plus prudentes, à de plus sages expectatives, à une plus scientifique indifférence ?

Car, ou les rapprochements qu'on fait, en soi légers et incapables de déterminer une opinion, sont acceptés par complaisance dans
l'embarras d'en trouver de meilleurs, auqu
cas il convient de les abandonner ; ou le
importance est véritable, et voilà, dans le c
qui nous occupe, un résultat tout différe
de celui qu'on envisageait. Si la ressemblan
d'une œuvre attestée de Vermejo avec le Sai
Michel d'Avignon est réellement frappant
comment ne pas rendre à Vermejo ou à l'éco
espagnole la paternité de ce Saint Mich
exposé aux Primitifs français comme
l'école ou suite de Nicolas Froment ?

Insensiblement on a pris l'habitude, quan
il s'agit de prouver qu'un tableau est frança
d'apporter, en preuve, des ressemblances av
d'autres dont l'origine française est en que
tion. Que le tableau nouveau venu retrou
son état civil sur les registres de l'étrang
ne va-t-il pas falloir, en bonne critique, q
les pièces dites françaises prises comme co
paraison passent elles-mêmes aux écol
étrangères ?

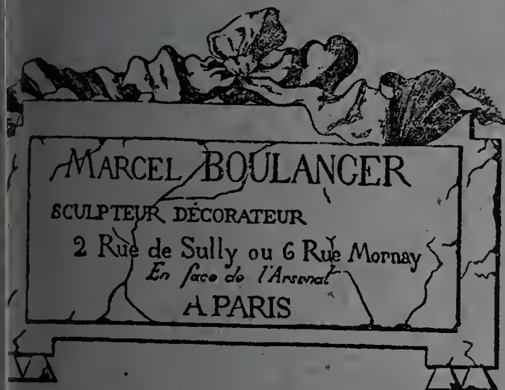
Je laisse à tirer ces conséquences. Je
retiens que celle-ci. Ceux qui n'ont pu a
mettre qu'avec si peu de preuves on reconn
partout des mains françaises, que de tout
pièces on inventât des maîtres dont des omb
d'analogies servaient à recomposer l'œuvre,
dont le caprice tout seul fixait le lieu de na
sance, ont une première satisfaction. Il
établi sur un point que ces prétendues vr
semblances trompaient ceux qui s'y sont lais
prendre. Ce n'est qu'un fait encore, m
plein de sens et qu'il est urgent de retenir.

L. DIMIER.



LA SIGNATURE DU TABLEAU *SAINT MICHEL TERRASSANT LE DRAGON*
UN PRÉTENDU PRIMITIF FRANÇAIS

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Paris. Le Gérant : G. BLONDIN.



MARCEL BOULANGER
SCULPTEUR DÉCORATEUR
2 Rue de Sully ou 6 Rue Mornay
En face de l'Arsenal
A PARIS




A LA CORBEILLE FLEURIE

# PARFUMERIE ED. PINAUD

18 PLACE VENDOME PARIS

## Bouquet de la Foscarina

## Brise embaumée Violette

PARFUMS EXTRA CONCENTRÉS




---

## V^{ve} RAULIN

MAURICE RAULIN FILS, SUCCESSEUR

226, Boulevard Saint-Germain

REPRODUCTION

*MEUBLES et BRONZES des XVII^e et XVIII^e Siècles*

DÉCORATION

---

## LUCIEN KLOTZ

Expert près l'Hôtel des Ventes

RÉDACTION DE CATALOGUES

18, boulevard de Strasbourg

PARIS

---

## Beaumont & Blondinat

*4, Rue Chauveau-Lagarde*
*PLACE DE LA MADELEINE*
*Paris.*

ORFÈVRERIE, ANTIQUITÉS

---

EXPOSITION UNIVERSELLE 1900 : MÉDAILLE D'OR

## GERMANDRÉE

BREVETÉ S.G.D.G. en POUDRE, en CREME et sur FEUILLES

Secret de Beauté d'un parfum idéal, d'une adhérence absolue salutaire et discrète, donne à la peau HYGIÈNE & BEAUTÉ

MIGNOT-BOUCHER 19, rue Vivienne PARIS

---

## L. DURVAND

Reliures et Dorures d'amateurs

RELIURES DE STYLE

18, rue du Pré-aux-Clercs, PARIS

---

Spécialité pour Tableaux et Objets d'Art

## MOREAU FRÈRES

Photographes

MOREAU & C^{ie}, Suc^{rs}, 21, rue de Tournon, PARIS

Téléphone : 812-72

---

Avant d'acheter des SALONS, SALLES A MANGER, CHAMBRES A COUCHER, MEUBLES de FANTAISIE anciens et modernes, BRONZES D'ART et MARBRES, SUSPENSIONS, TOILES FINES, BIJOUX, VINS FINS et en BARRIQUES, LIQUEURS, QUANTITÉ D'OBJETS pour CADEAUX, PIANOS, COFFRES-FORTS, GLACES, THÉS, CAFÉS et QUANTITÉ D'AUTRES MARCHANDISES, veuillez visiter les

**SALLES de VENTES des SAISIES-WARRANTS**

**4, Rue de la Douane, 4**

où tout est vendu au TIERS ET AU QUART *de la valeur réelle.* (Se méfier des imitateurs, bien vérifier le numéro 4.)

36e ANNÉE

Adr. Télég.: WARRANTS-DOUANE-PARIS

*Téléphone :* 441-63

---

PRODUITS SPÉCIAUX POUR LA BEAUTÉ

## Crème et Lait oriental de Siva

*Antirides. — Raffermir et rafraîchir la peau*

EAU INDIENNE DE RAMA POUR LA BEAUTÉ DU TEINT

Dépôt : COMPAGNIE DES PARFUMS ORIENTAUX

76, rue Taitbout, PARIS

---

## COMPTOIR NATIONAL D'ESCOMPTE

CAPITAL : 150 MILLIONS. — LETTRES DE CRÉDIT POUR VOYAGES

Agences dans les villes d'Eaux. — Location de Coffres-forts

---

## CHEMIN DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Relations rapides

Entre L'ANGLETERRE, PARIS et LA COTE D'AZ

**Londres-Nice en 23 h. 30. — Paris-Nice en 15 h.**

Train de luxe " CALAIS-MÉDITERRANÉE " composé exclusivement de wagons-lits et d'un restaurant

ALLER :

Les lundis, mercredis, jeudis et samedis au départ de Calais et de Paris, du 4 novembre 1905 au 4 janvier 1906.

RETOUR :

Les lundis, mercredis, ven... manches au départ de Vintimille, d... vembre 1905 au 5 janvier 1906.

QUOTIDIEN A DATER DU 5 JANVIER 1906

| | | |
|---|---|---|
| Londres | départ | 11 h. matin |
| Calais-Maritime | — | 2 h. 55 soir |
| Paris-P.L.M. | — | 7 h. 30 soir |
| Nice | arrivée | 10 h. 32 matin |
| Menton | — | 11 h. 29 matin |

| | | |
|---|---|---|
| Menton | départ | 4 h 5 |
| Nice | — | |
| Paris-P.L.M. | arrivée | 8 h. |
| Calais-Maritime | — | 1 h |
| Londres | — | 5 h |

NOMBRE DE PLACES LIMITÉ. — *S'adresser aux Agences de la Compagnie des Wag...*

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an 32 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. — Numéro spécial

1905 DÉCEMBRE N° 48

# LES ARTS

## REVUE MENSUELLE DES MUSÉES COLLECTIONS EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR GOUPIL & C^IE ÉDITEURS IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT & C^IE ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

[DI]RECTION & RÉDACTION
[2]4 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

[Vente] aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : **3** fr. ; Étranger : **3** fr. **50**



BRONZES D'ART
INSTALLATIONS ÉLECTRIQUES
Appartements Hotels Chateaux
A. Grandpierre
42, Rue Mazarine
Expon Universelle PARIS 1900
MÉDAILLE D'OR
Paris

# LES SPORTS MODERNES

8e Année — IIe Série

## REVUE MENSUELLE ILLUSTRÉE DES SPORTS

**Publiée par GOUPIL & Cie, Éditeurs-Imprimeurs**

MANZI, JOYANT & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

**Direction, Rédaction et Administration : 24, BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS**

### ABONNEMENT ET VENTE

PARIS, 24, boulevard des Capucines.
LONDRES, 25, Bedford Street, Strand, W.C.
BERLIN, W. 56, Franzosische Strasse, 28.
NEW-YORK, 170, Fifth Avenue.

*LES SPORTS MODERNES* ont paru pour la première fois au mois de juin 1898. Cette première série, des plus recherchées aujourd'hui, a permis de suivre et de constater les diverses étapes de l'**Automobilisme,** dont nos collaborateurs se sont faits les historiens fidèles et les annalistes consciencieux; plusieurs centaines de gravures prises sur nature par la photographie servent ainsi à attester les débuts et les progrès d'un sport qui, on peut le dire sans exagération, a transformé la vie civilisée, les habitudes des êtres et la forme de la société.

**L'Automobilisme** est le sport majeur de ce début du xxe siècle; mais il est d'autres sports qui ne sont certes pas négligeables et qui, traités chacun par des rédacteurs compétents, et présentés curieusement d'après nature, fourniront à nos lectrices et à nos lecteurs de précieuses indications. **Équitation, escrime, chasse à tir, chasse à courre, chasse au vol, colombophilie, yachting** et **rowing, cyclisme, lawn-tennis, golf, polo** et **crockett,** les diverses formes des jeux athlétiques, les exercices gymnastiques, tout ce qui est sport, c'est-à-dire **tout ce qui est exercice de plein air, destiné à développer, à ennoblir et fortifier le corps humain** est de notre domaine, et, grâce à l'active collaboration de nos correspondants, nous espérons répandre, avec les bonnes traditions, les formes correctes, les règles précises, ce quelque chose d'élégance, de distinction et de chic, sans qui l'exercice n'est plus un sport, mais un vulgaire usage des forces humaines, à la fois contraire à l'esthétique, à l'hygiène, à la juste police et à la bonne éducation.

Les sept numéros des *SPORTS MODERNES* parus depuis la reprise de cette publication ont montré que les promesses faites au début avaient été pleinement réalisées. *LES SPORTS MODERNES* ont pris dès maintenant la première place parmi les publications sportives de France et de l'étranger, par la beauté unique des gravures, la perfection de l'impression, la variété des matières et la curiosité des sujets traités.

### TARIF D'ABONNEMENT

PARIS et DÉPARTEMENTS : un an, **24** francs; six mois, **12** francs. — ÉTRANGER (Union postale) : un an, **28** francs; six mois, **14** francs.

*Prix du numéro,* **2** *fr.; Étranger,* **2** *fr.* **50**

Les abonnements aux SPORTS MODERNES sont reçus dans tous les bureaux de poste

# LES ARTS

N° 48 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Décembre 1905

## LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS



COFFRE EN BOIS A FERRURES
France, XIIIe siècle
*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)*

TAPISSERIE. — SCÈNE DE ROMAN
France, XVe siècle
*(Legs Peyre)*

# LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

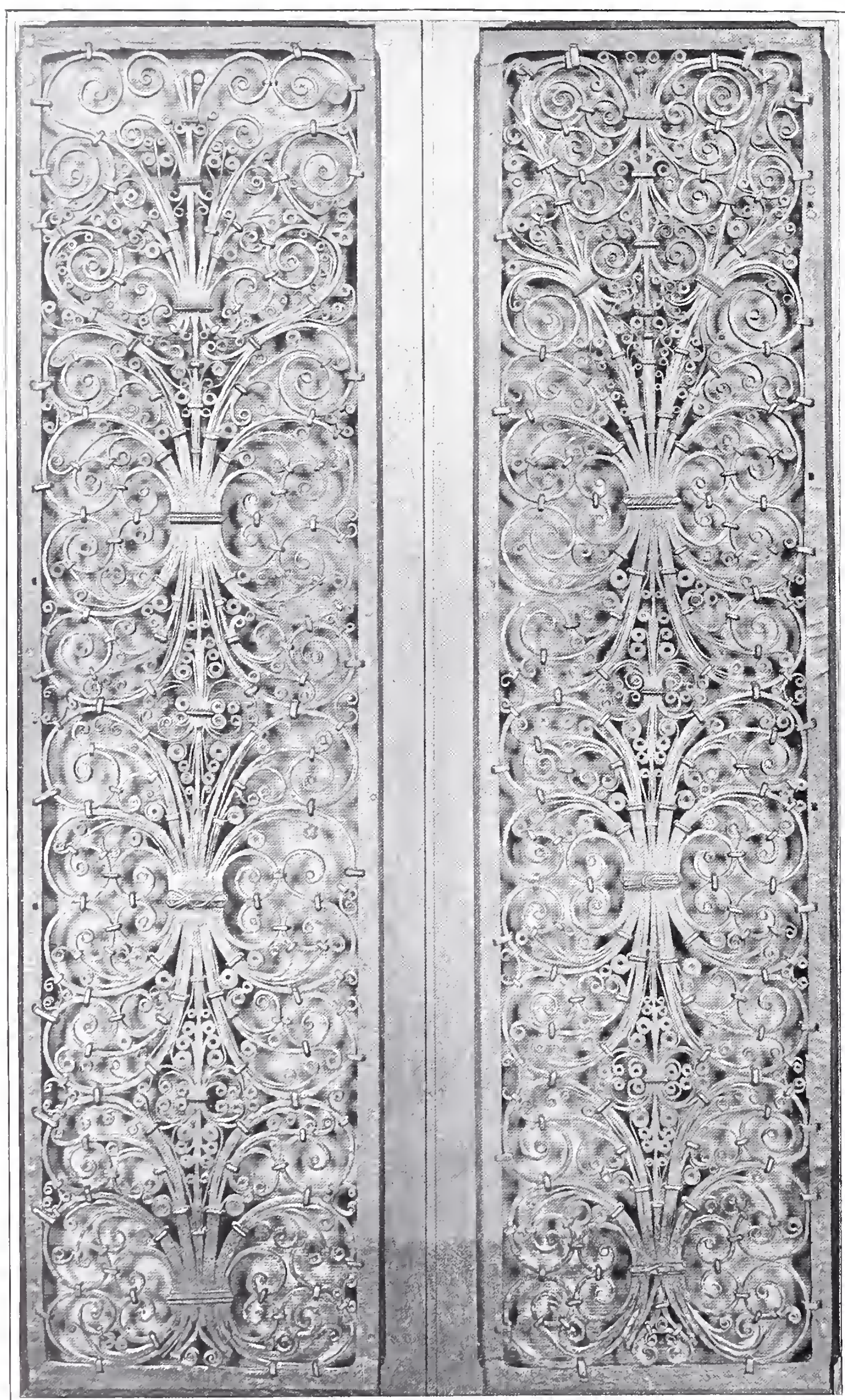


C'EST un lieu commun de répéter que le XIXe siècle n'a point créé de style. Tandis que des sculpteurs comme Carpeaux et Barye, des peintres comme Delacroix, Ingres et toute la pléiade des grands paysagistes rivalisaient de génie avec leurs devanciers, aucun de nos artisans n'était capable d'imprimer à un meuble, à un vase, à une pièce d'orfèvrerie ou de céramique une forme originale. Les plus habiles se bornaient à copier, les autres à enlaidir les produits des âges précédents. L'académisme avait sa part de responsabilité dans cette décadence. En séparant le « grand art » de ce qu'il appelait dédaigneusement « les arts mineurs », il avait détourné de leur voie véritable une foule de talents qui, médiocres en sculpture ou en peinture, se seraient appliqués avec fruit à des objets plus humbles, et il avait, du même coup, privé les « arts mineurs » de collaborations précieuses, puisque, à d'autres époques, les plus illustres artistes ne croyaient pas déchoir en inspirant, en guidant même dans le dernier détail les travaux de l'ébéniste, de l'orfèvre ou du décorateur. La France, après avoir imposé si longtemps ses modes à l'Europe, était à la veille de perdre sa suprématie.

Dans un pays voisin, en Angleterre, sous l'influence de Ruskin et de Morris, un art nouveau, ou du moins renouvelé, commençait à se former. Lasses de reproduire éternellement les modèles venus de France, les industries anglaises du meuble, des tissus, du papier et de la céramique s'efforçaient, souvent avec bonheur, de créer des types nationaux. Cette renaissance coïncidait avec le développement du merveilleux musée de South Kensington et les écoles d'art appliqué qui dépendent de cette institution.

Ce fut alors, vers la fin du second Empire, qu'un petit groupe d'industriels, d'artistes et d'amateurs français jeta les premières bases de l'Union centrale des Arts décoratifs. Par des expositions, des conférences, des concours, par la fondation d'une bibliothèque, il appela l'attention sur les chefs-d'œuvre oubliés des artisans d'autrefois et sur les tentatives intéressantes des artisans contemporains. Mais, ce n'était pas tout de secouer l'indifférence du public, ni même de stimuler l'initiative des producteurs, il fallait diriger le goût des uns et des autres, les mettre en garde contre les excès de zèle, et les dissuader de confondre l'absurde avec le nouveau. A cet égard, rien de plus instructif que les leçons du passé. Un musée de modèles judicieusement empruntés aux divers pays, aux différentes époques, choisis en raison, non pas de leur rareté ni de leur valeur exceptionnelle, mais de leur élégance, de leur exécution rationnelle et de leur parfaite appropriation à l'objet, devait apprendre à l'ouvrier, mieux que toutes les théories, ce qu'on peut demander à chaque matière et les partis que l'on en peut tirer. Ce musée était d'autant plus nécessaire en France que l'État, dans ses collections, avait totalement négligé les arts industriels. La peinture et la sculpture, arts majeurs, avaient seules droit de cité au Louvre, et le musée de Cluny, s'il contenait des trésors du moyen âge et de la Renaissance, dédaignait les merveilles du XVIIe et du XVIIIe siècle.

Une loterie, instituée en 1882, donna à l'Union des Arts décoratifs un capital d'environ six millions. Avec les arrérages de cette somme, elle commença ses acquisitions et trouva, pour son musée naissant, un abri provisoire au Palais de l'Industrie, d'où elle ne tarda guère à se voir expulsée par les préparatifs de l'Exposition universelle. Il serait trop long de rappeler toutes les vicissitudes qu'il lui fallut traverser avant de trouver un domicile définitif, et comment ses collections durent attendre plusieurs années, enfermées dans des caisses et remisées dans des caves, le bon plaisir des pouvoirs publics. Elles y seraient encore, sans l'infatigable activité du président de l'Union, M. Georges Berger. Enfin, les Chambres se



GRILLES EN FER FORGÉ DE L'ABBAYE D'OURSCAMPS
France, XIIIe siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Collection Le Secq des Tournelles)*



TAPISSERIE. — LES BUCHERONS
France, XVe siècle
*(Legs Peyre)*

LIT. — BOIS SCULPTÉ
Provenant du château de Villeneuve (Auvergne). France, XVe siècle

*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)*

résolurent à assigner au Musée des Arts décoratifs le Pavillon de Marsan. En échange de cette hospitalité, l'Union prenait à sa charge les 1,600,000 francs de travaux nécessaires à la transformation de l'édifice et s'engageait à remettre, après quinze ans, la pleine propriété de toutes ses collections à l'État. Aménagé d'abord en vue d'une Cour des Comptes qui ne voulut jamais en prendre possession, le Pavillon de Marsan n'offrait pas toutes les commodités qu'on aurait pu souhaiter, mais il était admirablement situé, au centre de



LISEUSE. — SCULPTURE EN PIERRE
France, commencement du XV^e siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre)*



SAINT JEAN. — SCULPTURE EN BOIS
France, XIV^e siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre)*

Paris, au cœur même de ce Louvre dont le futur musée devait être le complément. Et puis, il fallait en finir. La Société avait hâte de vivre d'une vie complète. Elle pressa de son mieux l'architecte ; le gros œuvre à peine achevé, elle s'emparait des salles où travaillaient encore les menui-



TAPISSERIES : SCÈNES DE VENDANGES ET ALLÉGORIES
France, fin du xv[e] siècle

LUTRIN ET STALLES. — BOIS SCULPTÉ
France, xv[e] siècle

*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. — Legs Peyre)*



CHEF D'ÉVÊQUE. — BOIS SCULPTÉ
Flandre, XVIe siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Don de M. J. Maciet)*

siers et les peintres. En un mois, ce musée innombrable et divers se trouvait installé, classé, disposé avec un goût parfait. Songez aux lenteurs du moindre remaniement dans les galeries officielles : c'est tout simplement un miracle qu'ont su accomplir, avec le président de l'Union, ses collaborateurs MM. Jules Maciet, Metman, Raymond Kœchlin.

Ceux qui se rappellent l'ancien musée du Palais de l'Industrie ont eu la surprise de le retrouver, le jour de l'inauguration, singulièrement accru. C'est que l'Union, pendant cette longue période d'interruption forcée, n'était pas restée inactive. Par des achats méthodiquement poursuivis, par des expositions partielles qui, en affirmant son existence et son utilité, stimulaient la générosité des donateurs, elle n'avait point cessé d'enrichir ses collections. Presque à la veille de l'ouverture, un legs considérable, celui de M. Peyre, était venu les doubler.

On aurait tort, toutefois, de chercher, au Pavillon de Marsan, les prodigieuses richesses du South Kensington. L'Union des Arts décoratifs n'a jamais pu prétendre à égaler une institution qui, disposant de ressources énormes, eut la bonne fortune de naître, il y a plus d'un demi-siècle, à une époque où les œuvres d'art se rencontraient en beaucoup plus grand nombre et où les amateurs d'Amérique ne les avaient pas encore portées à des prix insensés. Elle n'avait pas, d'ailleurs, à engager cette lutte. Sur beaucoup de points, le moyen âge était merveilleusement représenté au musée de Cluny ; celui de Sèvres offrait aux céramistes une collection assez complète ; enfin, dans ces dernières années, l'introduction au Louvre des produits de l'Orient, du Japon et de la Chine, l'extension du département des Objets d'art, la création des salles du Mobilier français avaient comblé plusieurs lacunes. Il convenait d'éviter toute dépense qui eût fait double emploi. Ajoutons que des entassements, à la manière du Kensington, ne vont pas sans ennui. L'Union centrale a jugé plus conforme au vœu de ses fondateurs de s'attacher surtout à constituer les séries qui n'existent pas dans les autres galeries françaises, à ne point dissiper en achats de pièces exceptionnelles (qui ont leur place ailleurs) des sommes démesurées, mais à rassembler des types bien choisis, qu'une structure rationnelle




SAINT JEAN PLEURANT. — BOIS SCULPTÉ
Flandre, XVe siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Don de M. J. Maciet)*



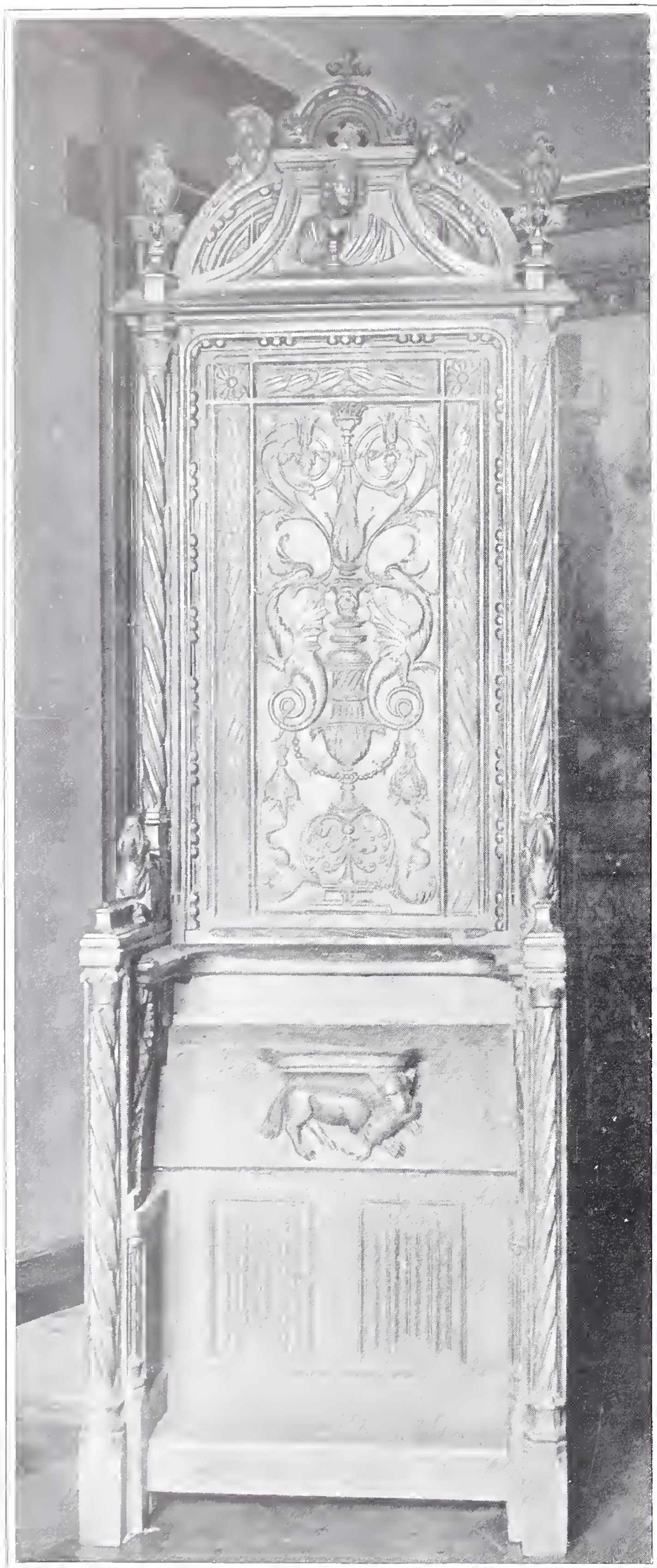
TAPISSERIE TISSÉE D'OR. — JEUNE PRINCE ENTOURÉ DE SEIGNEURS
Flandre, commencement du XVIe siècle

COFFRE ET STALLES. — BOIS SCULPTÉ
France, XVe siècle

*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)* *(Legs Peyre)*

et une exécution élégante permettaient de proposer en exemples, puis à les présenter au public dans un arrangement qui, lui-même, fût une leçon de goût.

Personne ne contestera qu'elle y ait réussi. Au lieu d'interner les objets par époques, par familles, par matières, dans une de ces classifications inflexibles qui découragent le visiteur et diffament l'art en lui donnant l'aspect morose de la science, les organisateurs du Musée ont su les distribuer suivant un ordre assez clair pour faciliter les recherches, et cependant assez varié pour laisser à l'ensemble l'apparence de la vie. On voit une tapisserie comme elle doit être vue, près d'un lit, d'un coffre ou d'une chaire, et non pas alignée, par rang d'âge, entre une tapisserie de l'année précédente et une autre de l'année d'après. Chaque chose est à sa place plutôt que dans son « groupe ». Le long des murs, revêtus de lambris, les estampes alternent avec d'agréables peintures, avec des bustes de terre cuite, des statuettes de bronze ou des consoles chargées de bibelots. C'est l'agrément d'un cabinet d'amateur, non l'ennui morne du musée. Ajoutez que, des fenêtres, la vue découvre le merveilleux décor des Tuileries avec leurs parterres, leurs statues, leurs grands arbres et une échappée sur la Seine. La visite de ce palais, inondé de lumière, sera maintenant un des charmes de Paris.



STALLE. — BOIS SCULPTÉ
France, XVIe siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre)*

* * *

L'art du moyen âge est surtout représenté, aux Arts décoratifs, par deux séries extrêmement importantes : celle des boiseries et des meubles, celle des tapisseries. La première, déjà riche au temps de l'ancien musée, est maintenant de premier ordre, depuis qu'est venue s'y joindre la donation de M. Émile Peyre. Architecte, chargé le plus souvent de bâtir ou d'orner des hôtels selon le style ancien, M. Peyre avait réuni tout d'abord, soit pour les employer, soit pour s'en inspirer dans ses travaux, un grand nombre de modèles; peu à peu, il s'était fait collectionneur, et sa maison de l'avenue Malakoff avait fini par se transformer en une sorte de Cluny désordonné, inextricable, où s'amoncelaient dans la poussière les boiseries et les meubles qu'il avait pu arracher aux anciennes demeures livrées à la démolition. Il a été impossible d'exposer dans sa totalité cette collection, qui comprend, à côté de véritables chefs-d'œuvre, des pièces de moindre intérêt. Mais l'ensemble qu'elle forme avec le fond de l'ancien musée et d'autres donations, fournit à l'étude le champ le plus précieux.

Les ouvrages de l'époque romane sont assez rares au Pavillon de Marsan. Quelques sculptures de pierre, principalement des chapiteaux, dont aucun n'est de premier ordre, ne donnent qu'une idée très incomplète de l'art français antérieur au XIIe siècle. C'est ailleurs, au Trocadéro et sur de simples moulages, qu'on devra continuer l'étude si profitable de cet art, longtemps dédaigné comme barbare, après même qu'on eût commencé d'admirer l'art gothique, et cependant plus fertile encore que celui-ci en précieux enseignements. Fermeté de l'exécution, finesse et précision du détail, richesse de l'invention, diversité merveilleuse dans l'emploi combiné des entrelacs, de la flore, de la faune et de la figure humaine, l'époque romane a réuni chez nous toutes les qualités que l'on peut exiger de l'art décoratif; elle a produit de parfaits modèles dont on ne saurait trop vanter le goût, la distinction, l'originalité.

A part quelques objets d'orfèvrerie, des ivoires, des tissus admirables (dont le nouveau Musée possède une belle série), le mobilier de ce temps a presque entièrement disparu ; on n'en trouve quelques vestiges que dans un très petit nombre d'églises. Mais l'occasion se rencontre fréquemment d'acquérir des chapiteaux et des fragments de sculptures ; il faut souhaiter que des dons ou des achats viennent mettre sous les yeux du public des échantillons véritables d'un style qui mérite d'être connu autrement que par de froides copies.

Plus nombreux sont les monuments du gothique primitif. Quelques-uns sont de premier ordre, telle une magnifique statue d'*Ange*, offerte par M. Maciet, dont le nom




MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. — SALLE DE L'ART ESPAGNOL (XV^e et XVI^e siècles) FORMÉE EN PARTIE PAR LE LEGS PEYRE

devrait revenir à toutes les lignes quand on énumère les libéralités reçues par le Musée. Cette statue en bois, provenant de l'abbaye de Saint-Germer (Oise), est un digne spécimen de notre art religieux du XIIIe siècle ; pour la noblesse des lignes, la gravité de l'expression, elle est comparable aux grandes figures des cathédrales.

On ignorerait un des plus beaux domaines de la sculpture du XIIIe siècle, si l'on négligeait les statuettes, les bas-reliefs, les coffrets et les plaquettes d'ivoire où les artistes de ce siècle ont prodigué tout autant de génie que dans la décoration des porches de nos églises. On en trouvera quelques-uns, aux Arts décoratifs, qui ajoutent à l'intérêt des salles du moyen âge, mais qui ne sont guère là qu'à titre d'indication. Il était inutile de recommencer au Pavillon de Marsan une collection d'ivoires qui, faisant double emploi avec celle du Louvre, lui fût nécessairement demeurée inférieure. Pour les mêmes raisons, on n'y verra que fort peu d'orfèvrerie religieuse; la Galerie d'Apollon, la Salle de la donation Rothschild, le musée de Cluny, possédaient en ce genre assez de chefs-d'œuvre pour qu'il n'y eût point lieu de réunir ici une nouvelle série de calices, de reliquaires, de crosses et d'émaux, et de consacrer des sommes considérables à ces coûteuses acquisitions. Il a paru plus intéressant de rassembler quelques échantillons du mobilier du XIIIe siècle, dont il nous est parvenu peu de chose, et qui nous est surtout connu par les représentations figurées des miniatures, des bas-reliefs et des ivoires.



TAPISSERIE. — SCÈNE DE ROMAN
France, XVe siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre)*

L'une des plus belles pièces que l'on puisse montrer est un grand coffre à pentures de fer en forme de rinceaux, symétriquement disposées sur toute la surface du bois. Le coffre, à cette époque, servait à la fois de resserre, de table et de banc. Dans les demeures seigneuriales aussi bien que chez les bourgeois, on y rangeait les effets et le linge ; dans les chartriers et les sacristies, on y renfermait les archives et les vêtements sacerdotaux. Il en existe, à Noyon et au musée Carnavalet, des exemplaires qui conservent des traces de peinture. Avec ses profils simples et l'élégant dessin de ses ferrures, celui-ci n'est pas un spécimen moins remarquable du style à la fois délicat et robuste qui caractérise toutes les productions de la première époque gothique.

L'accord de ces mêmes qualités se retrouve, à ce moment, dans l'art du ferronnier. La collection prêtée par M. Le Secq des Tournelles en présente de nombreux exemples : il n'en est pas de plus significatifs que les superbes grilles de l'abbaye d'Ourscamps. Cette abbaye, dont on voit encore près de Noyon les bâtiments claustraux transformés en filature, possédait, avec une salle capitulaire du XIIe siècle




BOIS SCULPTÉ. — STALLES PROVENANT DE PALLUAU (INDRE)
France. — Début du XVIe siècle
*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. — Legs Peyre)*

demeurée intacte, une magnifique église du XIIIe, immense comme une cathédrale. La nef tout entière est détruite; du chœur et du rond-point, il ne reste que l'ossature; les voûtes sont effondrées; à travers les ogives, les grands arbres du parc envahissent les chapelles absidales, dépourvues de leurs murs. Mais tout ce qui subsiste est admirable. Ces ruines ne forment pas seulement un décor pittoresque; elles témoignent d'un art parfait. Hardiesse des proportions, souplesse des lignes, beauté de la sculpture, le regard ne peut rêver rien de plus harmonieux. Les grilles d'Ourscamps, avec leurs vigoureuses et charmantes volutes, leurs enroulements épanouis en fleurs, évoquent à elles seules la grâce et la fierté de cette noble église.

Le XIVe siècle constitue l'une des périodes les plus florissantes de l'art français. Si les édifices qu'il a laissés n'ont plus la simple grandeur de ceux de l'âge précédent, ils les surpassent souvent par le soin du détail et l'habileté de la construction. Sur les façades et à l'intérieur de ces édifices, les sculpteurs ont multiplié les chefs-d'œuvre, et plusieurs statues rassemblées par l'Union, entre autres un *Saint Jean*, légué par M. Peyre, montrent bien la grâce familière qui



TAPISSERIE. — LES BUCHERONS
France, XVIe siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre)*

fait la nouveauté et l'attrait de leur style. Tout atteste que l'art du mobilier ne fut pas moins prospère. On compte cependant les meubles de cette époque qui sont arrivés jusqu'à nous. Presque partout les chaires, les autels et les stalles des églises ont été remplacés à une date ultérieure. Il en fut promptement de même pour les meubles privés. On cite comme des raretés les stalles de la Chaise-Dieu et le coffre acheté de la collection Gérente par le musée de Cluny. Dans cette dernière pièce, l'artisan a substitué aux pentures de fer qui, au XIIIe siècle, faisaient tout le décor, une frise de figures sculptées se développant sous une série d'ogives; le dessus du coffre est couvert de rinceaux. Toutes ces sculptures, au lieu d'être exécutées, comme elles le seront bientôt, sur panneaux rapportés ou enchâssés, sont taillées en plein bois dans l'épaisseur des ais. Cette profusion d'ornements indique un objet de luxe; mais, sur les meubles les plus modestes, le huchier disposait toujours, à défaut de figures, un décor linéaire; c'était, le plus souvent, un motif qu'on reverra jusqu'à la fin du moyen âge sur nos boiseries françaises, celui qui représente un parchemin plié ou à demi déroulé.

Il faut descendre jusqu'au XVe siècle pour trouver, sur le mobilier, des documents abondants et précis; c'est d'ailleurs le moment où, dans tous les pays, en Flandre, en Allemagne comme en France, l'art de la sculpture sur bois prend un extraordinaire essor. Le lit, qui n'était jusqu'alors qu'un matelas caché sous des courtines, s'entoure de colonnettes finement ouvragées qui supportent un dais; le coffre, que nous avons déjà vu s'enrichir de sculptures, se transforme en bahut, en crédence; chez les grands personnages, il devient un dressoir, meuble à plusieurs degrés, dont



COFFRE BOIS SCULPTÉ. — Décor d'après des plaquettes italiennes
France, date 1546
*(Musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre)*

TAPISSERIE. — SCÈNE GALANTE
France, xv^e siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Don de M. J. Maciet)*

l'étiquette règle le nombre selon le rang du propriétaire. Les sièges de toutes formes, les chaires, les bancs se couvrent de ciselures comme, dans les églises, les stalles et les lutrins. En même temps que se développe l'habileté manuelle des huchiers, l'arc brisé, jusqu'alors immuable, se modifie et se complique; il s'infléchit en accolades; des meneaux amincis, aux moulures évidées, remplacent les colonnettes qui en divisaient l'ouverture; les rosaces qui s'y inscrivaient se transforment en losanges, en segments capricieux qui prennent des aspects de feuilles et de flammes; les crochets se recroquevillent en rinceaux ou s'épanouissent en crosses de fleurs.

Pendant de longues années, ce rajeunissement du décor, cette abondance de motifs inédits ou de combinaisons nouvelles donnent aux meubles, aux lambris, aux plafonds, une fantaisie, une variété, un imprévu qui font le plus heureux contraste avec la rigidité quelque peu monotone des types antérieurs. C'est un des moments où l'art de la boiserie aura produit ses ouvrages les plus aimables et les plus délicats. Le Musée des Arts décoratifs en possède un grand nombre de spécimens charmants, venus, pour la plupart, de la collection Peyre. Peu à peu, il est vrai, surtout dans les provinces soumises à l'influence des Flandres, l'excès de richesse amenant la surcharge, on verra l'architecture et le mobilier tomber ensemble dans une même décadence. Les formes disparaîtront sous la profusion des ornements inutiles, et, l'adresse du praticien ne connaissant plus de bornes, le moindre objet se hérissera de pinacles, de dais, de baldaquins, de gables ajourés comme des dentelles ou comme des madrépores. Ce sera l'époque où les chœurs des églises s'encombreront de ces stalles prétentieuses, étonnement des



COFFRE. — BOIS SCULPTÉ. — STYLE LYONNAIS
France, XVIe siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre)*

touristes, qui contiennent en effet de merveilleux détails, mais dont l'inextricable fouillis devrait être cité comme un exemple de mauvais goût.

La complication et le maniérisme marquent presque toujours le déclin d'un style; il n'y a que les arts vieillis qui s'amusent aux enfantillages de la virtuosité. Heureusement, ces erreurs n'étaient point communes à toute la France. Dans les régions du centre, notamment dans la vallée de la Loire, architectes et artisans ne les commirent presque jamais. Tout en gardant les formes gothiques, ils surent les adapter aux besoins de leur temps et continuèrent jusqu'au milieu du XVIe siècle de produire des chefs-d'œuvre qui se rattachent, quoi qu'on en ait dit, à la pure tradition française. Loin que le système ogival fût un style épuisé, au moment où il allait disparaître il créait pour les édifices civils toute une architecture originale et neuve, si conforme à nos goûts qu'elle résista longtemps à l'invasion des idées étrangères.

Pour tout ce qui touche à l'art du bois au XVe siècle, ou, plus exactement, pendant la dernière période gothique, on trouvera au Pavillon de Marsan des spécimens excellents et nombreux. Beaucoup de belles statues, flamandes ou françaises, parmi lesquelles un admirable *Christ* debout, bénissant de la main droite, et, de la gauche, tenant le Globe; plusieurs retables peints et dorés; des coffres, des lits, des crédences, des stalles, un grand lutrin en forme d'aigle, supporté par un pied orné de statuettes de prophètes et flanqué d'arcs-boutants; enfin, une admirable collection de panneaux où se déploient toutes les ingénieuses combinaisons de l'arc en accolade, et des volutes flamboyantes.



COFFRE BOIS SCULPTÉ. — LA MORT D'ADONIS. — Art normand
France, XVI^e siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre)*



COFFRE BOIS SCULPTÉ
Florence, fin du XV^e siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre)*

La série des tapisseries est formée presque tout entière des dons de M. Maciet, et, pour le surplus, de quelques pièces du legs Peyre. C'est une des plus riches du Musée et l'une des plus complètes qu'on ait jamais formées pour la période qui s'étend des origines de cet art à la fondation des Gobelins. Si l'on n'y trouve, pour le XIVe siècle, qu'un petit nombre de fragments, c'est qu'il nous est resté bien peu d'ouvrages contemporains des fameuses tentures de l'Apocalypse, conservées à la cathédrale d'Angers. Mais, à partir des premières années du XVe siècle, les ateliers se multiplient en France aussi bien que dans les Flandres, et, dans les deux pays, produisent des chefs-d'œuvre d'une couleur sans cesse plus riche, d'une matière plus fine et d'une incroyable variété. A mesure que se développe l'habileté des ouvriers, le décor se renouvelle et s'enhardit. Aux figures isolées, aux simples verdures que reproduisait le commencement du siècle, succèdent les compositions les plus compliquées; le tapissier rivalise avec le peintre et ne craint plus de disposer dans des paysages aux fuyantes perspectives les nombreux personnages d'une scène d'histoire profane ou sacrée. Sujets religieux, allégories, mythologie, scènes familières ou romanesques, tous les genres sont représentés aux Arts décoratifs. Ici, le *Christ* avec les Vertus, la *Justice divine,* le *Sacre d'un évêque;* là, *Vénus et sa Cour*, des seigneurs et des dames en somptueux costumes, des cavaliers en brillant équipage; plus loin, les tentures si curieuses des *Bûcherons* et des *Vendanges*, d'un réalisme puissant et d'un type tout français; puis cette suite rarissime de cinq petits tapis où des figurines habillées à la mode du commencement du XVe siècle jouent, dans de charmants paysages, les épisodes d'un roman disparu. Collection précieuse pour l'étude des origines de la peinture française, et d'autant plus utile que nos musées officiels sont demeurés un peu pauvres en tapisseries gothiques.



ALLÉGORIE (sujet inconnu). — TAPISSERIE
France, commencement du XVIe siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre)*

Il fallait signaler avec quelque détail ces deux séries, les plus considérables de la section du moyen âge; mais aucune des autres n'a été négligée. Faïences, carreaux émaillés, ferronnerie, ivoires, étoffes, toutes les industries ont fourni des pièces intéressantes. Le *Jugement dernier*, la *Trinité*, *Sainte Barbe*, *Saint Michel* et *Saint Georges* sont des tableaux dignes d'attention. Parmi les sculptures de pierre, il en est de tout à fait remarquables, comme la statue de *Liseuse*, qu'on voit dans la salle 206.

* * *

Alors même que la mode venue d'Italie nous a définitivement imposé l'imitation de l'antiquité, des ressouvenirs gothiques, des torsades, des feuillages, se mêlent souvent



ARMOIRE A DEUX CORPS. — BOIS SCULPTÉ
France, fin du XVI[e] siècle
*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. — Legs Peyre)*

encore, dans l'architecture et les meubles, aux ordres gréco-romains et aux arabesques florentines. Accoutumés à suivre leur libre inspiration et à consulter directement la nature, les artisans français n'acceptent pas sans résistance les formules du dehors et ne s'abaissent pas à de simples pastiches. S'ils empruntent à l'Italie ses chapiteaux, ses entablements, ses pilastres ornés, ils les combinent suivant des proportions nouvelles et en varient le décor au gré de leur fantaisie; s'il leur arrive de tailler sur les parois d'un meuble des copies agrandies de médailles, ils déploient d'ordinaire plus d'imagination et dépassent de bien loin, dans leurs sculptures vigoureuses et pleines, l'élégance un peu sèche de leurs modèles italiens.

Le legs Peyre et les dons de M. Maciet ont fait encore le fond de la série des meubles Renaissance. Ils ont permis d'orner toute une salle avec les panneaux polychromes d'une



TAPISSERIE A FOND DE FLEURETTES. — HERCULE ET LE LION DE NÉMÉE
France, commencement du XVIe siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Don de M. J. Maciet)*

maison de Rouen, une autre, avec les merveilleuses boiseries du château d'Assier. Une chaire, de travail toulousain, dont les colonnes torses soutiennent le dossier décoré de figures, montre des ornements pris les uns à la France, les autres à l'Italie. Une stalle à trois places, provenant de Palluau (Indre) et portant sur ses hauts lambris, au-dessus d'arcs en accolades, des dauphins affrontés et des rinceaux classiques, est aussi un intéressant spécimen du mélange des deux styles en pleine Renaissance. Un des plus beaux coffres reproduit des plaquettes de Moderno; un autre, avec ses médaillons d'empereurs romains, rappelle celui d'Azay-le-Rideau, qu'un don récent a fait entrer au Louvre et qui représente à merveille l'art délicat et libre du temps de François Ier. Sous le règne de Henri II, l'architecture pré-



BAHUT EN BOIS SCULPTÉ
France, époque de Henri IV
*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. — Don de M. Grandidier)*



BAS-RELIEF DU TOMBEAU DE CLAUDE DE LORRAINE, A JOINVILLE, PAR DOMINIQUE FLORENTIN ET JEAN PICARD, DIT LE ROUX
France, XVI^e siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre)*

domine dans la décoration du meuble. Malgré l'abus des colonnettes, des frontons, des lignes géométriques, les proportions atteignent parfois à une justesse exquise ; le Musée possède, en ce genre, des cabinets et des bahuts d'une élégance parfaite. Cependant certaines écoles continuent de prodiguer la sculpture ; celle de Lyon, par exemple, et celle de Normandie. A la première appartient un coffre décoré de superbes chimères, analogue pour la facture au dressoir dit d'Annecy, pièce célèbre de l'ancienne collection Spitzer. Un autre, orné de figures en ronde bosse et d'un bas-relief *(la Mort d'Adonis)*, évoque le souvenir des portes que Jean Goujon fit à Rouen pour l'église Saint-Maclou. Quelquefois même, l'amour de la sculpture va jusqu'à la surcharge, surtout dans la région lyonnaise, comme le prouve l'armoire à deux corps de la collection Peyre. La grandeur et le relief des figures augmentent encore vers le règne de Henri IV, ainsi qu'on le voit dans le magnifique bahut, porté par des griffons, que M. Grandidier a offert au Musée. On touche à la solennité massive du meuble Louis XIII.

Pour la Renaissance, la série des tapisseries, données presque toutes par M. Maciet, n'est pas moins riche que celle du moyen âge. La plus ancienne peut-être, encore presque gothique, tapisserie tissée d'or, d'un coloris délicieux, montre un *Jeune Prince* entouré de sa cour. Avec une égale naïveté, un même dédain de la perspective, d'autres représentent une *Conversation galante* dans un jardin figuré par un semis de fleurettes, des *Animaux dans un enclos*, *Vénus et l'Amour* sous une treille au milieu d'arabesques. Très différentes et cependant de date assez voisine, d'autres encore déroulent une scène de l'*Histoire d'Alexandre* ou les *Exploits d'Hercule*. Enfin, une tapisserie charmante, d'un atelier flamand, déploie, sur un fond uni de couleur havane, de grêles portiques enguirlandés qui laissent déjà pressentir le décor de Bérain.

Beaucoup d'autres ouvrages du XVI^e siècle mériteraient une étude, notamment parmi les sculptures, l'autel du château de la Bâtie, les bas-reliefs en marbre d'un tombeau de Joinville, par Dominique Florentin et Jean Picard dit Le Roux ; un très beau *chef d'évêque*. Il faudrait signaler aussi de riches broderies françaises, des reliures, des plaquettes ; les verreries données par Madame Patrice Salin.

Dans les salles des XVII^e et XVIII^e siècles, il ne faut point s'attendre à rencontrer le mobilier de nos palais royaux. Ces chefs-d'œuvre des Boulle, des Cressent, des Riesener, ont presque tous quitté la France. Ni le Garde-Meuble, ni Versailles, ni le Louvre n'ont, en ce genre, de richesses comparables à celles du Kensington et du musée Richard Wallace. Lorsqu'on visite à Londres ces deux collections, dont l'une fut parisienne et peut-être aurait pu le rester, on a peine à comprendre que de si pures merveilles et un art si français aient, pendant plus d'un siècle, laissé indifférents ceux qui avaient la charge d'enrichir nos musées. La Révolution n'explique pas l'exode à l'étranger de ces meubles admirables. Si le pillage et les ventes les firent, à cette époque, sortir des palais, des châteaux, des hôtels, la plupart demeurèrent en France chez des marchands ou des particuliers. C'est là que les achetèrent, bien longtemps après, les conservateurs et les collectionneurs anglais, plus avisés que les nôtres. Tous les objets exposés au South Kensington portent des étiquettes indiquant le prix et la date de leur acquisition. Elles attestent qu'entre 1851 et 1860, on pouvait, avec une dépense relativement médiocre, retenir en France les plus beaux meubles qui aient jamais été exécutés, et dont la place, pour tant de raisons, était chez nous. Mais l'école de David nous avait inspiré, pour notre art du XVII^e et du XVIII^e siècle, un mépris que les romantiques, en nous révélant le moyen âge, n'avaient fait que redoubler. Plus récemment encore, Sir Richard Wallace constituait à Paris sa magnifique collection ; il est cruel de se rappeler que ce fut au moment même où la mode, venue des Tuileries, remettait en faveur chez les grands tapissiers, et jusque chez les fabricants du faubourg Saint-Antoine, un prétendu style Louis XVI, fait de pastiches abâtardis. Mais qui eût imaginé alors qu'un bureau, une table, une commode, fussent des objets dignes d'un musée ? Nous avions le préjugé du grand art. Tandis que Londres rassemblait des Caffieri, des Riesener, des Cressent, nous achetions des Picot et des Winterhalter.

Dès le temps de Louis XIII et même de Henri IV, la mode avait commencé à se répandre, en France, des cabinets d'ébène fabriqués en Hollande, et des incrustations de métaux et de pierres précieuses, imitées peut-être de l'Es-



RETABLE EN PIERRE PEINTE. — ART FRANÇAIS, XVI^e siècle
AUTEL EN MARBRE DU CHATEAU DE LA BATIE. — France, XVI^e siècle
*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. — Legs Peyre)*



PIÈTEMENT D'UNE CONSOLE. — TROPHÉE EN BOIS SCULPTÉ
France, époque de Louis XIV. — *(Musée des Arts décoratifs)*

pagne. Un objet légué par M. Audéoud, une pendule de la forme appelée « religieuse », date des premières années du XVII^e siècle. C'est un des plus anciens exemples de ces meubles à marqueterie de cuivre et d'étain sur ébène ou écaille, qui seront la marque de fabrique des Boulle. Leur vogue, après avoir duré pendant tout le règne de Louis XIV, ne se ralentira sous son successeur que pour reprendre sous Louis XVI. André-Charles Boulle fut le fondateur de cette dynastie d'ébénistes fameux. Après avoir produit, dans sa première manière, des œuvres massives et disgracieuses comme les meubles en « tombeaux » du palais Mazarin, il revint, sous l'influence de Le Brun, à des formes moins rigides, à des silhouettes plus mouvementées ; la sculpture prit dans ses meubles une place plus grande ; aux chutes de cuivre, aux gaines, aux mascarons qui en ornaient les angles, s'ajoutèrent sur les panneaux de véritables bas-reliefs, et, sur les amortissements, des groupes en ronde bosse. C'est l'époque où le talent du premier Boulle est à son apogée ; ses ouvrages, toujours distingués, perdront en force et en ampleur lorsque, dans ses modèles, la verve puissante de Le Brun aura fait place à l'ingéniosité délicate, mais grêle de Bérain. Lepautre, Oppenord et le



LE TRIOMPHE DE LA VERTU, COURONNÉE PAR LES GÉNIES ET ENTOURÉE PAR LES ARTS LIBÉRAUX
Groupe en terre cuite, par F. LADATTE (1744)
*(Musée des Arts décoratifs)*



PORTE PROVENANT DU PALAIS BOURBON
France, époque de la Régence
*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)*

premier des Caffieri partagent la faveur du Grand Roi avec André-Charles Boulle. Près de son mobilier sévère et sombre, ils en créent un nouveau, tout aussi majestueux, mais plus brillant, auquel le bois doré donne des airs de fête. A mesure que Louis XIV vieillit, il aime à s'entourer d'un décor plus aimable; la charmante frise d'enfants qui entoure, à Versailles, le salon de l'Œil-de-Bœuf, témoigne, pour la première fois, de ce changement de goût; les sculptures de la chapelle (surtout celles de l'orgue) marquent une nouvelle étape, et, vers la fin du règne, avec les ouvrages de Robert de Cotte, c'est déjà l'avènement de ce qui s'appellera le style Louis XV.

A défaut de meubles exécutés par ces artistes célèbres, le Musée des Arts décoratifs a eu l'heureuse fortune de



TRUMEAU DE GLACE, France, époque de Louis XIV. — STATUETTE MARBRE STYLE DE FALCONET, XVIII$^{e}$ siècle
BOISERIES provenant de l'ancien hôtel de l'État-Major (place Vendôme). — France, époque de la Régence
*(Musée des Arts décoratifs)*

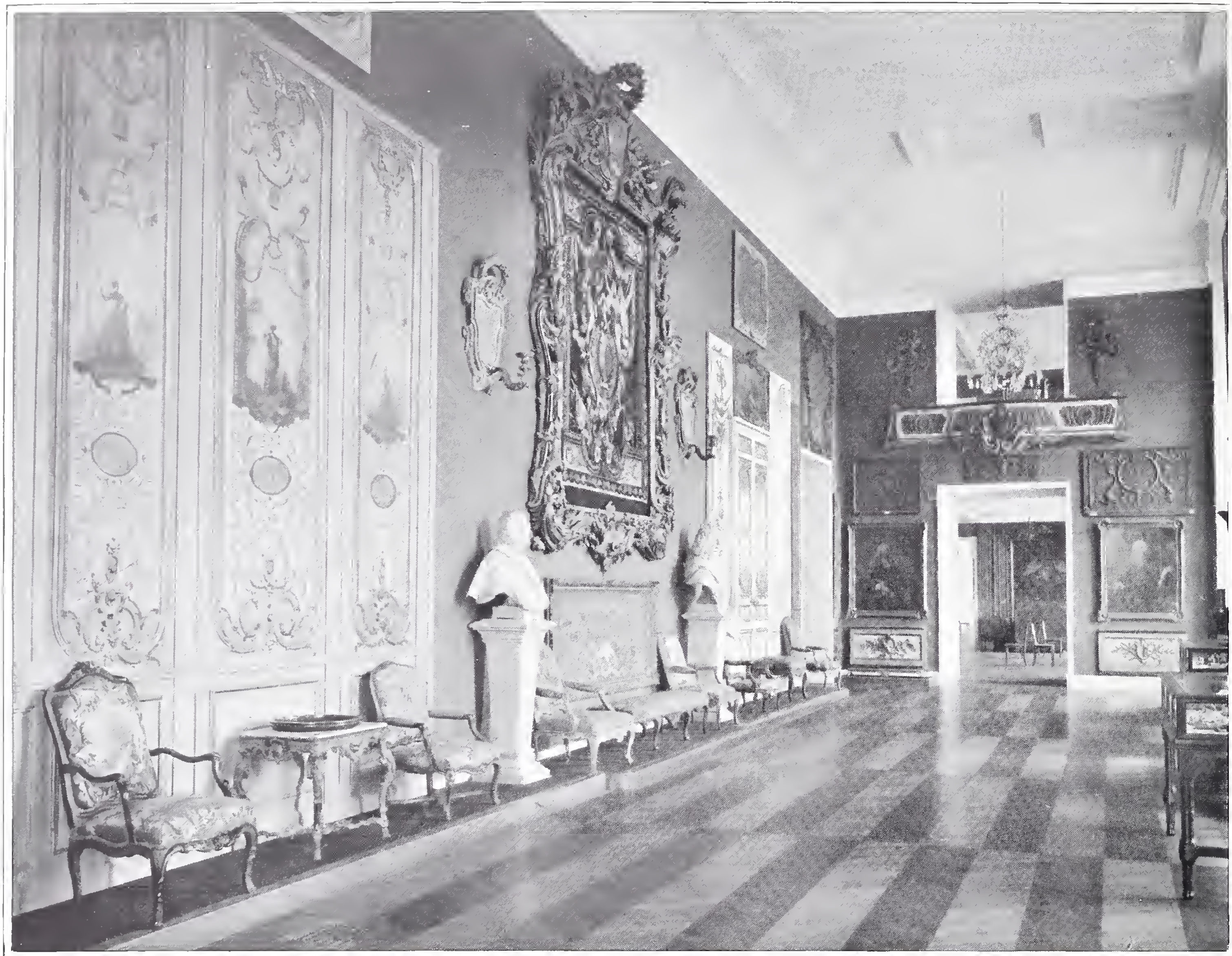
recueillir un très grand nombre de leurs dessins. Ces documents graphiques, si utiles pour combler les inévitables lacunes d'un musée en formation, présentent un intérêt particulier pour le XVII$^{e}$ siècle, dont certaines industries n'ont laissé que fort peu de traces. Pour ne citer qu'un exemple, l'orfèvrerie a presque entièrement disparu dès le temps même de Louis XIV, réduit, par les malheurs de la guerre, à envoyer à la Monnaie les magnifiques ouvrages des Ballin, des Delaunay et des de Villers. On trouvera, au Pavillon de Marsan, plusieurs de leurs études pour la somptueuse argenterie de Versailles, des projets de meubles par Boulle et par Lepautre, un modèle d'écritoire par Bérain aîné, enfin des documents d'architecture parmi lesquels les plans originaux des pavillons de Marly. Pour chacun de ces douze pavillons, qui entouraient la demeure du Roi Soleil comme les douze signes du Zodiaque, Le Brun avait imaginé une décoration appropriée. En marge de ces précieux feuillets, qui eurent l'honneur d'être pré-



CONSOLE EN CHÊNE NATUREL SCULPTÉ. — France, époque de la Régence
TRUMEAU DE GLACE ET PANNEAUX SCULPTÉS. — France, époque de la Régence
*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)*

sentés à Louis XIV par l'entremise de son premier ministre, on lit cette mention : « Résolu, ce 21 mars 1683. — Colbert. »

Mais les collections du XVIIe siècle ne se composent pas seulement de ces dessins. Plusieurs pendules de Boulle, en marqueterie d'écaille et de cuivre, quelques belles tentures entre autres, une merveilleuse, figurant le *Château de Chambord*), un plafond peint de la collection Peyre, un grand lit d'apparat drapé de somptueuses étoffes aux dessins imposants, une foule de crédences, de consoles, de majestueux fauteuils couverts de riches tapisseries, représentent dignement le mobilier fastueux du temps de Louis XIV. Deux grandes torchères en bois doré appartiennent sans doute à ce décor improvisé et de prix plus modeste qui, après les désastres, remplaça, dans les galeries de Versailles, les trésors d'orfèvrerie envoyés à la fonte. A côté du meuble d'apparat en ébène ou en bois doré, le meuble en bois naturel sculpté ne fut pas moins florissant, comme le prouvent des stalles de chœur, des cheminées, des trumeaux de glace, tous ornés de puissants motifs d'ar-



MEUBLES ET BOISERIES. — France, XVIIIe siècle
BALCON DE L'ANCIEN THÉATRE DU CHATEAU DE VERSAILLES
*(Musée des Arts décoratifs)*

chitecture et de mascarons vigoureusement sculptés. La marqueterie hollandaise est aussi en faveur ; on en retrouve la trace dans quelques belles commodes décorées de guirlandes en mosaïque de bois teintés. Un couvercle de clavecin déploie, sur un fond d'or, une jolie décoration de lambrequins, de figures et de rinceaux dans la manière de Bérain. Enfin des bustes de grand style, dont l'un est celui de Colbert, des portraits encadrés de bordures magnifiques achèvent de composer, en l'absence de pièces rarissimes, un tableau très instructif du mobilier au temps de Louis XIV.

Mais la grande richesse de l'Union centrale pour l'art de cette époque, ce sont les boiseries sculptées (panneaux, lambris et dessus de portes). Elle en a réuni une collection absolument unique. Les unes proviennent de Versailles et du Palais-Royal ; les autres, du château de Maisons, des hôtels du Marais ou de la place Vendôme. Une salle est tout entière ornée d'admirables lambris, qui appartinrent à l'ancien État-major de la place de Paris, et qui se trouvèrent de pures merveilles quand on les eût débarrassés de leur gangue de badigeon et de poussière. Une porte, découpée en grille et imitant le travail du fer, fut exécutée pour la chapelle de Saint-Germain ; elle date de la première moitié du règne de Louis XIV, de l'époque où la Cour habitait encore cette résidence. Un fragment de lambris, mal-



PANNEAUX DE FLEURS, PAR LERICHE. — TRUMEAU DE GLACE DANS LE STYLE SALEMBIER. — GRAVURES EN COULEURS DE LA DONATION AUDEOUD
France, XVIIIe siècle
*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)*



FLAMBEAUX, CHENETS, CHUTES DE MEUBLES EN BRONZE DORÉ
France, début du XVIIIe siècle
*(Musée des Arts décoratifs)*

heureusement isolé et dont on ne sait pas la provenance, porte sur ses sculptures un décor peint de l'effet le plus gracieux, une harmonie claire de laques vertes et roses sur fond crème; c'est la première apparition, dès le règne de Louis XIV, de ces vernis polychromes qui seront, sous Louis XV, si souvent employés à la décoration des boudoirs.

Pour le XVIIIe siècle, on trouvera, au Pavillon de Marsan, une infinie variété de modèles en tout genre. Ici les achats et les dons ont été également nombreux. Depuis l'époque de la Régence, où les formes solennelles du style Louis XIV subsistent sous l'invasion des ornements nouveaux, jusqu'à celle où le Louis XVI anticipe sur l'Empire, toutes les phases de cette évolution sont retracées non seulement par d'excellents objets, mais par des ensembles harmonieux et vivants. La collection de boiseries des Arts décoratifs est encore plus riche pour le XVIIIe siècle que pour le précédent. Il y a là de merveilleux chefs-d'œuvre, comme ces portes de salon, provenant de l'ancien Palais-Bourbon, que Lassurance construisit vers 1715, à peu près en même temps que le magnifique hôtel Molé, où se trouve aujourd'hui le ministère des Travaux publics. D'autres furent exécutées, peu après, pour le Palais-Royal. Le peintre collabore bientôt avec le sculpteur pour la décoration. Tantôt il imite en grisaille les bas-reliefs, tantôt il enrichit les murailles elles-mêmes des plus délicates couleurs. On a pu rétablir tout un salon Louis XVI avec une série de panneaux peints, où des médaillons et des vases alternent avec de fines guirlandes de fleurs. Un autre est décoré de compositions par Leriche. Un troisième est formé des panneaux que Lancret peignit jadis pour l'hôtel de Bourgogne. Les ressources du Musée permettront de reconstituer peu à peu plusieurs ensembles pareils.

Dans cet aimable décor, que complètent quelques magnifiques gobelins prêtés par le Garde-Meuble, tout s'arrange, tout vit. Là encore les pièces de très grand prix sont rares; il en est peu qui puissent s'enorgueillir de provenances princières ou de signatures renommées. Il suffisait d'ailleurs, pour l'objet que se propose l'Union centrale, de former avec des exemplaires excellents et d'une richesse moyenne, une collection aussi complète que possible des principaux types de l'art mobilier. Le choix a été fait avec beaucoup de discernement. Lits et fauteuils en bois doré du temps de la Régence, commodes en marqueterie et en laques de Chine, du règne de Louis XV, tables et chiffonniers décorés sous Louis XVI de cuivres au profil classique, toutes les variétés du meuble sont représentées par des œuvres de



AIGUIÈRE EN ARGENT CISELÉ
France, fin du règne de Louis XIV
*(Musée des Arts décoratifs)*




PETITE PORTE A DÉCOR SCULPTÉ PROVENANT DE VERSAILLES. — PORTE A PANNEAUX PEINTS
France, époque Louis XVI
*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)*

ce goût délicat que ces heureuses époques savaient mettre dans le moindre objet. Ici encore des pendules, des candélabres, des chenets, des écrans achèvent de restituer, autour de cheminées et de glaces authentiques, des ensembles harmonieux. On a disposé sur les murs des estampes en couleur de Debucourt, des gravures d'après Fragonard et Baudoin, toute une suite de jolies consoles en bois sculpté et doré, des portraits de Hallé, de Largillière, d'Oudry et de Vanloo,



CLODION. — FEMMES PORTANT DES CORBEILLES DE FRUITS. — Groupe en stuc
France, XVIIIe siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre)*



CLODION. — FEMMES PORTANT DES CORBEILLES DE FRUITS. — Groupe en stuc
France, XVIIIe siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Legs Peyre)*

des peintures dont plusieurs sont charmantes, comme les *Nymphes* de Trémollières, le *Carnaval* de Tiepolo, ou d'un intérêt historique, comme ce tableau de Boilly, *l'Atelier de Houdon*, qui nous montre à la fois l'image du sculpteur et tout son œuvre de portraitiste. Entre les



GRAVURES EN COULEUR ANGLAISES ET FRANÇAISES — XVIIIe siècle. — DESSINS de CAUVET
FAUTEUIL DE BUREAU. — France, XVIIIe siècle. — BUSTE D'OFFICIER (terre cuite) par COURRIGÉ. — France, XVIIIe siècle
*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)*



PORTRAIT DE JEAN POTERLET, ARCHITECTE, médaillon, terre cuite, par PIGALLE, 1778
*(Don de M. J. Maciet)*
Dessus de porte en bois sculpté, France, époque de Louis XVI
*(Musée des Arts décoratifs)*

colonnettes de marbre portant des bronzes de Thomire ou des terres cuites de Caffieri, voici, sur les crédences rocaille, les bijoux d'or et les écrins de cuir légués par la baronne Nathaniel de Rothschild ; dans les vitrines, des faïences de Moustiers, de Nevers, du Pont-aux-Choux, des biscuits de Sèvres, des pâtes tendres de Saint-Cloud, de Mennecy et de Vincennes, la jolie série de moutardiers en porcelaine et en faïence offerte par M. Fitz Henry, qui a gratifié aussi le musée d'une précieuse collection de céramique anglaise. Le legs Peyre a donné à la tribune de pierre deux stucs magnifiques de Clodion, groupes de femmes (grandeur nature) qui soutiennent des corbeilles de fruits. Ces groupes, ainsi que deux autres semblables, qui appartiennent à la collection de M. L. Doucet, ornaient la salle à manger d'un hotel du faubourg Poissonnière, « petite maison » du XVIIIe siècle aujourd'hui disparue. Le décor dont ils faisaient partie était digne de ces belles sculptures. La pièce, circulaire, était couverte d'un plafond en forme de coupole basse, porté par des colonnes ; entre celles-ci, des portes à panneaux de glace alternaient avec les niches arrondies où les statues se dressaient sur leurs socles fleuris. Autour de cette rotonde, au-dessus des colonnes, courait une frise de stuc ; on y voyait, modelés en très léger relief, des Sphinx, des Amours, des cassolettes, de ce style un peu grêle que les artistes du temps de Louis XVI croyaient renouvelé de l'antique. Tout cela formait, avec les statues de Clodion, un ensemble charmant ; il n'en reste plus que des photographies conservées à la Bibliothèque des Arts décoratifs.

Parmi les sculptures du XVIIIe siècle, beaucoup d'autres présentent un véritable intérêt. A côté d'œuvres anonymes qui sont souvent charmantes, il suffira de citer le médaillon de Jean Poterlet, architecte, par Pigalle ; un buste d'officier, par Courrigé ; celui du docteur Pascal Borie, par Caffieri ; un délicieux buste de jeune femme souriante, qui semble être de Pajou ; une maquette de F. Ladatte, un *Triomphe de la Vertu couronnée par les Génies et entourée par les Arts libéraux*, sans parler d'une jolie collection de groupes en biscuit de Sèvres.

* * *

L'art du XIXe siècle, infiniment moins riche, tient à l'aise dans quelques salles du rez-de-chaussée. La première renferme une collection de costumes, d'armes, de dentelles et de dessins contemporains du premier Empire. Plusieurs de ces costumes et de ces armes ont appartenu à Napoléon Ier et ont figuré autrefois au musée des Souverains. Ce sont des vêtements d'apparat, des costumes de cour, recouverts de riches broderies. L'exécution en est des plus soignées et prouve



SPHINX EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ
France, époque de la Régence
*(Musée des Arts décoratifs)*



LOUIS BOILLY. — HOUDON DANS SON ATELIER MODELANT LE BUSTE DE LAPLACE
*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. — Legs Peyre)*

qu'à cette époque artistes et artisans n'avaient encore rien perdu de l'habileté manuelle qu'on admire chez leurs devanciers de l'âge précédent. Tous ces feuillages d'argent et d'or sont traités dans le détail avec une exactitude, un fini souvent irréprochables. Mais le don de l'arrangement, le sens de la mesure, le goût, en un mot, est perdu. Plus de fantaisie, plus de grâce. Pour rehausser leur prestige récent, les hommes du Directoire s'étaient chamarrés de galons et coiffés de panaches. Avec leurs lourdes broderies appliquées sur des velours aux couleurs éclatantes, les costumes de l'Empire témoignent du même amour de la richesse et de l'emphase. Il y a plus de délicatesse dans les vêtements de femmes, pour lesquels on n'a pas encore entièrement abandonné les nuances amorties et changeantes qui prêtaient tant de charme aux soieries du XVIIIe siècle. Les dentelles ont gardé leur souplesse légère. N'était leur forme disgracieuse, les bonnets de Marie-Louise pourraient avoir été tissés pour Marie-Antoinette, et le rochet du cardinal Fesch (légué

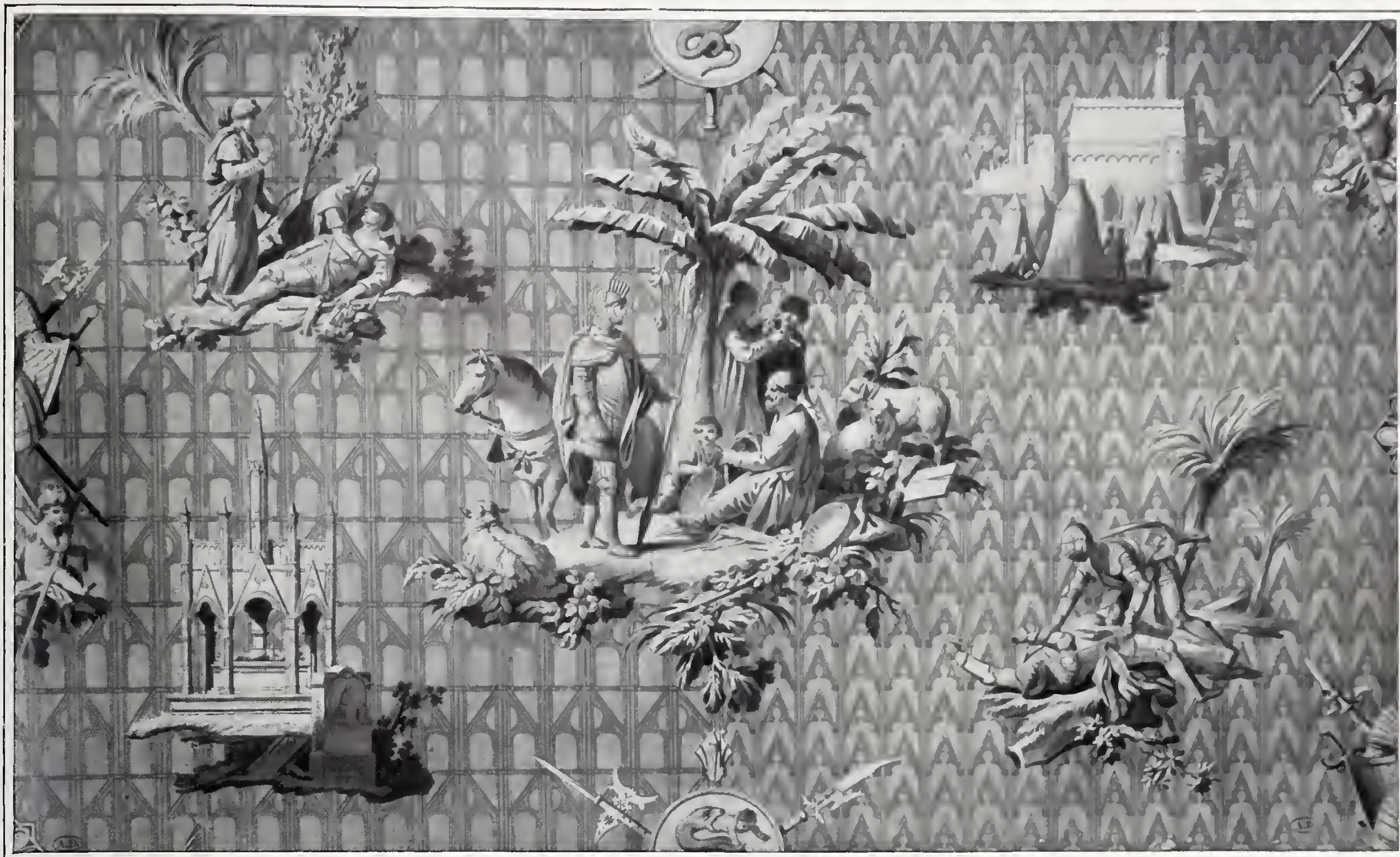


ÉCOLE DE TIEPOLO. — LE TRIOMPHE DE LA RELIGION
*(Musée des Arts décoratifs. — Don de M. J. Maciet)*

par la princesse Mathilde) unit à une bordure résolument Empire un décor de grandes fleurs qu'on dirait exécutées cinquante ans plus tôt.

Des deux épées de gala ayant appartenu à Napoléon Ier, l'une, à poignée de nacre, est ornée d'un médaillon de bronze doré en forme de camée; l'autre, à monture d'écaille, porte un aigle en relief au milieu d'entrelacs finement ciselés; toutes deux rappellent, à s'y méprendre, deux types bien connus de l'orfèvrerie Louis XVI, tandis que les modèles d'armes, dessinés pour l'Empereur dans l'atelier de Biennais, sont de ce style néo-grec, à la fois rigide et grêle, mis à la mode par Percier.

Madame Dècle et Mademoiselle Fournier ont donné au Musée deux chambres à coucher Empire qui caractérisent bien le mobilier de ce temps. Lits en bateaux, commodes en cénotaphes, jusqu'aux tables de nuit en forme de piédestaux, tout y est solennel, tout y montre la hantise de l'antique, la recherche du noble et la crainte de laisser aux choses l'aspect loyal qui dirait leurs fonctions. Les pendules sont des stèles funéraires; les candélabres, des torches; les guéridons, des trépieds pompéiens. Parfois une légère guirlande de bronze, suivant la courbe d'un lit, rappelle encore la grâce des ciselures de Gouthière. Mais le plus souvent, les cuivres, espacés et perdus, ne font guère qu'accentuer la froideur des panneaux d'acajou sans relief, sur lesquels ils découpent leurs sèches silhouettes de victoires, de cou-



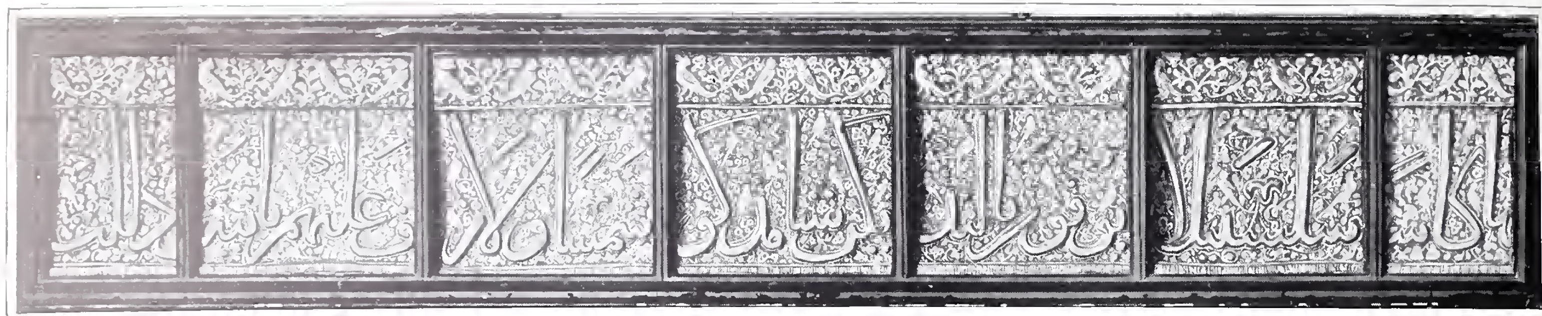
LE CHEVALIER A LA CROISADE. — Carton de J.-B. HUET, pour la manufacture de toiles de Jouy
*(Musée des Arts décoratifs. — Don de M. Barbet de Jouy)*



PLAQUETTE EN FER REPOUSSÉ
France, XVII[e] siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Collection de M. Le Secq des Tournelles)*



MASCARON EN FER FORGÉ
France, XVIII[e] siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Collection de M. Le Secq des Tournelles)*



FRISE A INSCRIPTIONS EN RELIEF, FAIENCE A REFLETS MÉTALLIQUES, PROVENANT DE LA COLLECTION SPITZER
Perse, XIVe siècle
*(Musée des Arts décoratifs)*

ronnes, de thyrses et de griffons.

Il manquerait à ces salles de l'Empire une des manifestations les plus singulières de l'art de cette époque, si l'on n'y voyait pas quelque échantillon du gothique troubadour. Par une étrange rencontre, la curiosité, sinon l'intelligence du moyen âge, avait reparu dès le règne de Louis XVI, au moment même où l'imitation de l'antique était le plus en faveur. Pendant que les découvertes de Winckelmann ravivaient l'enthousiasme pour l'art réglé de Rome et de la Grèce, un autre mouvement, venu d'Angleterre, ramenait peu à peu dans les esprits l'amour d'une beauté plus libre et le sens du pittoresque. La mode des jardins anglais se répandait en France, avec la manie des ornements touchants (tombeaux, ermitages et ruines) qui en étaient l'accessoire obligé. Les vieux cloîtres, leurs dentelures capricieuses et leurs arceaux moussus, offraient des modèles à souhait pour ce genre de décors. Ce fut par ce détour que les yeux reprirent l'habitude de s'intéresser à un art si longtemps méconnu. Le *Génie du Christianisme* acheva ce qu'avait commencé la mode, et l'on vit apparaître sur les papiers de tentures et sous les globes des pendules presque autant de ménestrels que de sphinx égyptiens.

Un des nombreux cartons de J.-B. Huet pour les toiles imprimées de la manufacture de Jouy représente à merveille ce gothique troubadour. Chevaliers bardés de fer, hallebardes et pertuisanes, tombeaux à dais et à clochetons, rien n'y manque, et ces sujets héroïques se détachent sur un réseau d'ogives ingénues. C'est ainsi que longtemps encore on comprendra l'art gothique ; ainsi que l'architecte Hittorf, au moment du sacre de Charles X, imaginera pour la cathédrale de Reims une décoration « dans le goût du temps » ; et c'est ainsi, hélas ! que, sous le règne de Louis-Philippe, on restaurera quelques-uns de nos plus beaux monuments.



CARREAUX DE REVÊTEMENT
Rhodes, XVIe siècle
*(Musée des Arts décoratifs)*

La Restauration n'a fait que continuer l'Empire, en inclinant toutefois vers une simplicité plus bourgeoise. Le mobilier devient moins solennel, le décor moins pompeux ; les formes restent les mêmes. La chambre à coucher du savant physiologiste Magendie, léguée par Mademoiselle de Saint-Maurice, est toute pareille, dans l'ensemble, à celles du règne précédent. Le lit à un seul dossier est le lit de repos des tragédies classiques, celui où s'accoude Madame Récamier dans le portrait de David. La commode, le chiffonnier, l'armoire montrent toujours les mêmes silhouettes massives et cubiques ; mais le décor s'est appauvri ; les cuivres se font plus rares ; les appliques plus maigres, et les rouges sombres de l'acajou cèdent la place aux jaunes pâles du citronnier et de l'érable. Les profils, les moulures auxquels se reconnaissent la valeur d'un style et le goût d'une époque, s'altèrent et s'empâtent peu à peu. Sous l'Empire, ils avaient gardé le plus souvent une pureté, une tenue qui laissaient aux édifices et aux meubles, en dépit de leur froideur, une certaine élégance. A l'avènement de Louis-Philippe, ces qualités traditionnelles, que les Français s'étaient toujours transmises, ont entièrement disparu. Il est intéressant d'examiner à cet égard les monuments de Paris. On voit nettement, vers le milieu du siècle, l'époque précise où les architectes ont perdu le secret de distribuer sur les surfaces l'ombre et la lumière qui doivent les colorer et leur donner la vie. C'est cette maladresse dans le dessin des profils qui fait

aujourd'hui encore toute la grossièreté de nos architectures officielles comme elle fit la hideur des meubles de Louis-Philippe.

* * *

Sans les bronzes de Barye et les maquettes de Carpeaux, dont il y a ici une fort belle collection, la pauvreté de l'art du second Empire apparaitrait bien cruellement. Ce fut cependant une époque intéressante, au moins par ses essais et par ses intentions. Il ne faut point les chercher dans le « grand art ». L'architecture ne délaisse les traditions gréco-romaines que pour composer au Louvre et dans les églises neuves des pastiches médiocres de notre Renaissance. Si parfois, avec Labrouste et Garnier, elle dessine des plans ingénieux, la pauvreté d'invention du premier et l'exubérance du second la font également échouer dans la décoration. Et de même, Baltard, s'il inaugure aux Halles centrales un art nouveau fait de logique et de hardiesse, ne réussit pas, dans des édifices plus somptueux, à trouver les ornements appropriés à son système de construction. En sculpture, deux puissants génies, Barye et Carpeaux, produisent des chefs-d'œuvre, mais ils restent isolés et d'ailleurs violemment contestés. Parmi les autres statuaires, attardés aux imitations de l'antique ou plutôt de Canova, on ne voit guère que Carrier-Belleuse qui, dans ses ouvrages un peu superficiels, essaie de renouer les traditions aimables du XVIIIe siècle. En peinture, Chaplin, avec les mêmes tendances, lui reste très inférieur ; son élégance n'est que fadeur ; sa grâce, mièvrerie. Et, tandis que Corot méconnu et les impressionnistes bafoués restaurent le paysage par l'observation loyale de la nature et la maitrise du métier, seul parmi les peintres à qui échoient les commandes officielles, Baudry s'efforce d'échapper au despotisme académique.

L'orfèvrerie n'est pas plus inventive; le grand surtout de table exécuté pour les Tuileries par la maison Christofle est pastiché de l'art gréco-romain comme celui que Charles X commandait, un demi-siècle auparavant, à l'argentier Odiot. Les tapisseries d'Ehrmann et de Tony Faivre ne sont que de distinguées variantes de thèmes déjà connus ; d'ailleurs, les Gobelins, uniquement occupés à copier des tableaux, mettent toute leur habileté aux prodiges du « rendu », tout leur amour-propre aux effets du trompe-l'œil. En ébénisterie, c'est encore de modèles antérieurs que s'inspire Fourdinois lorsqu'il essaye de restituer aux meubles des formes plus souples et plus logiques ; du moins est-ce une protestation méritoire contre l'abus du capiton, du guillochage, de la dorure, de tout ce luxe mesquin qui, dans certains salons de Chantilly, fait si piteuse figure auprès des splendeurs d'autrefois.



TAPIS REPRÉSENTANT DES CHASSES
Perse, fin du XVe siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Don de M. J. Maciet)*



BASSIN DE CUIVRE INCRUSTÉ D'ARGENT
Égypte, XIVe siècle

CHANDELIER DE CUIVRE INCRUSTÉ D'OR
Mossoul, XIIIe siècle
*(Musée des Arts décoratifs)*

BASSIN DE CUIVRE INCRUSTÉ D'ARGENT
Basse-Égypte, XIVe siècle

Mais voici que, dans d'autres arts mineurs, toute une pléiade d'hommes de goût s'avisent de préoccupations techniques auxquelles leurs devanciers immédiats demeuraient indifférents. Les céramistes notamment veulent rapprendre leur métier et relever une industrie qui, depuis de longues années, était tombée dans une complète décadence. Le grès,

AIGUIÈRE DE CUIVRE INCRUSTÉ D'ARGENT
Perse, XIVe siècle

CASQUE ET CUIRASSE D'ACIER INCRUSTÉ D'OR
Perse, XVIe siècle
*(Musée des Arts décoratifs)*

AIGUIÈRE EN CUIVRE INCRUSTÉ D'ARGENT
Perse, XIVe siècle



TORCHÈRE EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ
France, Époque de Louis XIV
*(Musée des Arts décoratifs)*

dont le moyen âge avait tiré si bon parti; la faïence qui, au siècle précédent, avait produit dans toutes les provinces de France des ouvrages si charmants, avaient presque disparu, chassés par la porcelaine. Celle-ci même, sous l'impulsion venue de Sèvres, avait perdu tout l'agrément que peuvent lui donner la fantaisie des formes et la variété de la couleur. Sur les assiettes, les tasses, de modèle courant, un marli de teinte plate ou des filets dorés faisaient tout le décor ; sur la vaisselle de luxe attardée aux profils du premier Empire, les peintres s'appliquaient patiemment à reproduire une éternelle guirlande ou des tableaux d'histoire. Cette aberration avait commencé vers 1790, avec les miniatures tant admirées de Dodin.

Pour restituer à la céramique ses qualités perdues, il fallait revenir à une décoration plus naturelle et chercher surtout la richesse dans l'éclat des émaux. Presque en même temps, Pull et Avisseau s'étudièrent à retrouver les procédés de Palissy, tandis que Boulanger s'instruisait en



CARPEAUX. — Mlle FIOCRE EN DANSEUSE. — Maquette originale
France, XIXe siècle
*(Musée des Arts décoratifs)*

copiant les faïences de Rouen, et que Collinot, Deck, Parvillée, demandaient à l'Asie Mineure, à la Perse ou à la Chine le secret désappris des belles couleurs somptueuses et profondes. Si l'art implique la création, plusieurs de ces utiles précurseurs furent moins artistes qu'ouvriers, puisqu'ils se bornèrent à reproduire les figurines de Palissy, les assiettes rouennaises, les carreaux et les vases d'Orient. Mais tous ont droit à notre gratitude; leurs laborieuses recherches ont préparé la brillante renaissance à laquelle nous assistons aujourd'hui.

D'ailleurs, il en est au moins un qui a été plus qu'un homme de métier. A côté de nombreux modèles renouvelés de la Chine, Deck en a imaginé quelques-uns d'une forme originale, et, si l'on regrette l'abus qu'il a fait des grandes figures et même des portraits, on doit reconnaître que la flore lui a fourni parfois d'heureuses idées de décor.

La série d'éventails exécutés par Claudius Popelin et légués au Musée par la princesse Mathilde, montre déjà, malgré un peu de lourdeur, quelle variété de ressources devaient trouver dans l'étude attentive de la nature des artistes assez bien doués pour l'interpréter avec goût. Dès les premières années de la troisième République, pendant que Lechevallier-Chevignard et Galland emploieront leur ingénieuse application à rajeunir les formules de la peinture murale, nous verrons Madame Adolphe Moreau, Emile Gallé et le grand peintre Cazin créer, sous l'influence discrète du Japon, de magnifiques arrangements de fleurs qui resteront parmi les chefs-d'œuvre de la céramique décorée.

A l'exception de cette industrie renaissante, tous les arts mobiliers, à la fin du règne de Napoléon III, sont au même degré de décadence; malgré quelques efforts plus louables qu'éclairés, leurs progrès sont insignifiants : tous laissent voir les mêmes qualités et les mêmes défauts, une adresse d'exécution toute manuelle, mais, pour la forme et le décor, l'imitation presque servile, souvent abâtardie, d'un petit nombre de thèmes anciens. Rien n'atteste mieux que cette salle du second Empire combien il était nécessaire, à l'époque où se fonda l'Union centrale, de renouveler l'esthétique des artistes et des ouvriers d'art, en proposant à leurs études la merveilleuse diversité du passé, en les engageant à y prendre moins des modèles que des leçons.

* * *

Dans un musée ainsi conçu, l'étranger devait avoir sa place. L'art flamand, si voisin du nôtre, se trouve confondu avec notre art français du moyen âge et de la Renaissance. Mais l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne ont chacune leur domaine, ainsi que l'Orient, la Chine et le Japon.

Les collections musulmanes de l'Union centrale sont depuis longtemps célèbres. Elles furent commencées, il y a vingt ans, alors que les musées de Cluny et de Sèvres possédaient seuls quelques pièces de céramique et que le Louvre dédaignait encore les Arts de l'Orient. Les premières acquisitions datent de la vente Albert Goupil; c'est du cabinet de cet amateur que viennent les verreries émaillées, les cuivres incrustés d'argent comme ce chandelier de Mossoul, à sujets chrétiens, qui remonte au XIIIe siècle, comme ce grand bassin du XIVe qui rappelle celui du Louvre, auquel la tradition attache le nom de saint Louis. Les armes persanes, damasquinées d'argent et d'or, les velours et les brocarts aux somptueux dessins, les plats de Rhodes, de Koutaya et de Damas ne sont pas moins remarquables et l'on a réuni, aux Arts décoratifs, un magnifique choix de carreaux à inscriptions et de plaques de revêtements. Mais la principale richesse de la section orientale consiste dans la série des tapis, formée pour la plus grande partie par les dons de M. Maciet. Les amateurs l'ont vue, il y a peu d'années, à l'Exposition des Arts musulmans; ils n'ont certainement pas oublié deux admirables pièces, l'une à fond jaune, l'autre à fond noir, où des cavaliers, des femmes, des animaux se jouent dans un merveilleux décor de rinceaux et de cyprès.

Les salles chinoise et japonaise, de création récente, sont beaucoup plus modestes. Cependant les étoffes de la vente Gillot, un superbe paravent de Coromandel, quelques jolies estampes, des vanneries, des gardes de sabre, des poteries offertes par MM. Kœchlin, Vever, Hayashi et Rochard, les laques de M. Léon Dru commencent une collection intéressante. L'art du Japon, si longtemps inconnu, a déjà exercé sur nos contemporains une trop heureuse influence, il peut encore leur donner trop d'enseignements utiles pour que l'Union ne sente pas la nécessité de faire une part plus large aux merveilles décoratives qu'ont prodiguées les maîtres japonais.

* * *

Le joli salon, exécuté par M. Hœntschel pour le pavillon de l'Union centrale à l'Exposition de 1900, marque la frontière entre le royaume d'hier et celui d'aujourd'hui. On reverra avec plaisir ces boiseries claires et gaies, d'un *modern-style* raisonnable, ciselées d'aubépines à peine stylisées; les tentures de soie rose où le dessinateur, M. Karbowski, a entrelacé le laurier, l'églantine, le chêne; surtout la belle peinture de M. Albert Besnard, *l'Ile Heureuse*, dont l'aisance et la grâce rappellent, sans rien leur emprunter, les plus charmantes décorations de notre XVIIIe siècle. Ce salon forme un cadre à souhait pour les objets modernes d'art précieux : grès de Carriès, Delaherche, Bigot, Moreau-Nélaton,



CARPEAUX. — LE PRINCE IMPÉRIAL. — Maquette originale
France, XIXe siècle
*(Musée des Arts décoratifs)*



ALBERT BESNARD. — L'ILE HEUREUSE. — Panneau décoratif (fragment)
France, xx^e siècle
*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)*

Hœntschel; porcelaines de Chaplet; émaux translucides de Thesmar; verreries de Gallé, Rousseau, Léveillé, Cross, Dammouse; meubles de Janssen, Majorelle et de Feure; orfèvreries de Falize, Christofle, Peureux, Bonvalet, Cardeilhac; bijoux de Lalique et de Vever.

L'Exposition universelle de 1889 a marqué une étape importante dans l'évolution des arts industriels. Ce fut elle, en effet, qui révéla au grand public les noms et les travaux célèbres aujourd'hui, des Chaplet, des Delaherche, des Carriès, des Gallé. A M. Chaplet revient l'honneur d'avoir inauguré en France cette sorte de céramique qui doit toute sa beauté à la seule magnificence de ses émaux. Il avait commencé par imiter les porcelaines flammées de la Chine, et il eut bientôt égalé ses modèles; il les dépassa en inventant une matière que les Chinois n'avaient pas employée, une porcelaine plus épaisse et légèrement grenue permettant d'obtenir des émaux mats, sans aucune apparence vitreuse, et se prêtant à merveille à la reproduction des figures modelées. Les poteries japonaises et coréennes, arrivées depuis peu d'années sur le marché européen, inspirèrent à Carriès et à M. Delaherche leurs premiers essais de grès flammés, l'un s'attachant surtout aux combinaisons de nuances précieuses et rares, l'autre unissant à la richesse de la couleur la pureté du dessin. A leur suite, MM. Hœntschel et Jeanneney, élèves de Carriès; MM. Bigot, Lachenal, Dalpayrat et Lesbros trouvèrent de nouvelles formes et de nouvelles patines, tandis que M. Lévy Dhurmer décorait chez Clément Massier quelques pièces d'un goût raffiné.

Gallé avait débuté, lui aussi, comme céramiste, s'adonnant, après Madame Adolphe Moreau et Cazin, à la faïence décorée. Les recherches de Rousseau et de Léveillé, leurs intéressants essais de verrerie artistique lui ouvrirent une nouvelle voie. Ceux-ci s'étaient contentés d'abord de graver sur la surface extérieure de leurs verres des décors inspirés de l'Extrême-Orient; mais à l'école de l'art japonais, ils apprirent à tirer de la matière elle-même sa principale beauté; par l'incrustation des pâtes de couleur, ils réussirent à donner à leurs verres l'apparence des jades et des pierres précieuses; puis, en usant à la meule des couches superposées, à obtenir un décor polychrome d'une richesse et d'une harmonie auxquelles l'émail ne pourrait atteindre. On sait à quels prodiges de délicatesse est parvenu cet art entièrement nouveau entre les mains de Gallé et de M. Dammouse.



STYLE DE PAJOU. — BUSTE DE FEMME. — Terre cuite
France, XVIIIe siècle
*(Musée des Arts décoratifs. — Don de M. J. Maciet)*

L'émaillerie, art français par excellence, et qui pendant près de trois cents ans avait fleuri dans le Limousin, était tombée en oubli depuis le commencement du XVIIIe siècle, lorsque, aux environs de 1889, plusieurs artistes tentèrent de la remettre en honneur. Par timidité sans doute, ils s'en tinrent pour leurs premiers essais à de simples copies et choisirent pour modèles ces fines et monotones peintures en camaïeu que la Renaissance avait substituées au vigoureux coloris du moyen âge. C'était priver à plaisir de son principal attrait l'art qu'on prétendait restaurer. MM. Grandhomme et Garnier sont revenus à de meilleures traditions en mettant au service de Gustave Moreau toutes les étincelantes ressources de l'émail peint. Un peu plus tard, M. Thesmar retrouvait l'émail translucide qu'avait vu naître la fin du moyen âge, ou, pour mieux dire, il l'inventait de nouveau, par un procédé plus parfait. Tandis que les artisans d'autrefois appuyaient leurs émaux sur une mince feuille d'or, M. Thesmar supprime cet appui et ne soutient ses émaux que par un léger réseau de fils métalliques qui, suivant le dessin, séparent les couleurs. Il obtient ainsi une transparence complète. Ses charmantes coupes peuvent rivaliser avec les pièces rarissimes que nous a laissées le XVe siècle et qui atteignent dans les ventes des prix presque fabuleux.

L'orfèvrerie, la bijouterie, le travail de l'étain ont fait, depuis dix ans, les mêmes progrès, et, en cherchant à renouveler leurs modèles, ont enrichi en même temps leurs procédés techniques. Le beau vase, *les Métiers d'Art*, exécuté pour l'Union centrale par M. L. Falize d'après ses propres dessins et un carton de M. Luc Olivier-Merson; les bijoux d'une élégance si pure, composés par MM. Vever, aussi bien que les audacieuses fantaisies de M. Lalique; les gobelets de M. Brateau, les coupes de Desbois témoignent des mêmes efforts et de la même réussite.

Le renouveau de la céramique a entraîné celui d'une autre industrie. La monture des vases, si florissante au XVIIIe siècle avec les Duplessis, les Caffieri, les Gouthière, les Thomire, était vouée depuis cent ans à d'éternelles redites. L'objet même qu'on livrait au bronzier, n'étant qu'une copie plus ou moins altérée d'une forme connue, le condamnait à la répétition à peine déguisée de quelque thème ancien. Pour des




RAMPE D'ESCALIER EN ACIER ET CUIVRE
Exécutée sur les dessins de M. Daumet, par MM. Moreau frères, pour le Château de Chantilly
France, xixe siècle
*(MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)*

objets résolument nouveaux, il a fallu chercher des montures nouvelles : à la suite de MM. Joindy et Peureux, MM. Bonvallet, Lucien Gaillard et maints autres ont trouvé, dans l'étude directe de la fleur, des éléments d'une interprétation toute moderne qui ne le cède en rien à celle des monteurs contemporains de Louis XV et de Louis XVI.



LES VOIX
Émail exécuté par MM. GARNIER et GRANDHOMME, d'après une aquarelle de GUSTAVE MOREAU
France. XIXe siècle
*(Musée des Arts décoratifs)*

Dans les salles qui suivent le salon Hœntschel, les grès flammés de la manufacture de Sèvres, les faïences décorées du grand peintre Cazin et de Madame Adolphe Moreau, la rampe de fer et de cuivre dessinée par l'architecte Daumet pour le château de Chantilly, celle de Majorelle pour un hôtel de Nancy, à l'entrée même du musée les belles grilles forgées par M. Robert, enfin une foule d'objets que nous ne pouvons citer donnent un aperçu des autres tentatives intéressantes qui se sont produites en ces dernières années.

L'Union centrale ne se flatte point que cette collection moderne soit complète ni même suffisante. Certaines industries y sont peu représentées. Celle du meuble, par exemple. Celle-ci d'ailleurs, il faut le reconnaître, a progressé moins vite que beaucoup d'autres. Tandis que les céramistes, les verriers, les orfèvres, qui fabriquaient eux-mêmes, ont tout de suite senti la nécessité de subordonner leur décor aux exigences de la matière, les artistes qui se sont occupés d'ameublement étaient, pour la plupart, étrangers au métier. Ambitieux avant tout de faire « nouveau », ils ont trop souvent ignoré les lois de la construction et la logique des formes ; trop souvent aussi, ils ont méconnu le mérite de la simplicité. Pour un musée qui prétend à former le goût public, c'était un devoir de ne pas encourager ces regrettables errements. Mais la Société des Arts décoratifs ne demande qu'à offrir aux artisans modernes une hospitalité de plus en plus large. Elle compte établir, dans le grand hall d'entrée, des expositions successives pour les diverses industries, instituer des concours plus fréquents, augmenter ses achats, puis transporter au dernier étage ses collections orientales, afin d'ouvrir à l'art contemporain toutes les galeries du rez-de-chaussée.

Une salle spéciale est consacrée à la collection de ferronnerie que M. Le Secq des Tournelles a bien voulu prêter aux Arts décoratifs et qu'il a disposée lui-même de la façon la plus agréable et la plus pittoresque. Cette collection, extrêmement précieuse, rassemble d'excellents types de tous les objets qui relèvent de l'art du ferronnier ; la variété est plus grande qu'on ne pourrait l'imaginer. Auprès des grilles robustes et sobres de l'abbaye d'Ourscamps (XIIIe siècle), que nous avons citées plus haut, voici les fenestrages déjà plus délicats de la maison de Jacques Cœur à Bourges, puis les gracieux balcons du XVIIIe siècle, fleuris et ornés de carquois. Plus loin, des enseignes populaires : *A Saint Denis*, *A la Levrette*, *A l'Homme Armé*. Des coffrets, des fers de blanchisseuses. Des marteaux de porte, des masques, dont quelques-uns superbes, des serrures, des clés merveilleusement ouvragées. Enfin, dans les vitrines, toute une série de « chefs-d'œuvre », à l'ancien sens du mot, des tours de force, des merveilles d'habileté : bonbonnières, pommes de canne, couteaux, peignes, éventails, toute une bijouterie d'acier où les ferronniers du XVIIIe siècle ont su mettre une délicatesse presque paradoxale. C'est un usage très répandu chez les collectionneurs anglais de faire bénéficier le public de leurs richesses par des prêts temporaires aux musées ; souhaitons que l'exemple de M. Le Secq des Tournelles et l'intérêt que les visiteurs prennent à sa collection acclimatent en France cette aimable habitude.

J'ai négligé de dire que, un peu dans toutes les

salles du musée, on a placé des dessins d'ornements de l'époque correspondante. Il en est qui sont signés de Boulle, Gillot, Meissonnier, Oppenord, Ranson, Salembier, Bellanger. M. Barbey de Jouy, ce conservateur du musée du Louvre, a offert une remarquable suite composée par Huet pour la manufacture de toiles de Jouy. On sent tout l'intérêt de ces croquis originaux; on y saisit directement la pensée de l'artiste, dont l'œuvre exécutée par l'ouvrier n'est qu'une traduction, plus ou moins fidèle. On trouvera, dans les salles modernes, les cartons de Besnard pour les vitraux de l'École de Pharmacie, ceux de Galland pour les Gobelins, des études de Grasset, de Chéret, de Steinlen, car cette série si utile a été continuée jusqu'à nos jours. Mais les dessins exposés ne montrent qu'une faible partie de la collection que possède la bibliothèque de l'Union centrale. Installée dans les dépendances du musée dont elle



GRILLE D'ENTRÉE EXÉCUTÉE PAR M. ROBERT
France, XX$^e$ siècle
*(Musée des Arts décoratifs)*

était le complément indispensable, cette bibliothèque est ouverte même le soir; l'entrée en est gratuite, et les travailleurs y ont à leur entière disposition tous les documents graphiques qu'il a été possible de recueillir sur l'art de tous les temps.

Bibliothèque et musée doivent, comme je l'ai dit, faire retour à l'Etat. Mais, si l'on excepte quelques prêts du Garde-Meuble et des manufactures nationales, l'un et l'autre ont été entièrement constitués par l'initiative privée et par le zèle d'un très petit nombre de personnes passionnément dévouées à l'œuvre qu'elles avaient fondée. Peu d'institutions officielles, disposant de moyens plus puissants en apparence, auraient osé entreprendre ce que cette Société a réussi à accomplir avec ses seules ressources, en dépit des difficultés les plus inattendues. Il faut donc espérer que l'empressement du public et la générosité des donateurs viendront seconder l'Union des Arts décoratifs. Nous lui devons beaucoup de reconnaissance pour l'admirable musée qu'elle a su nous donner.

MAURICE DEMAISON.

# TRIBUNE DES ARTS

## LES PRIMITIFS FRANÇAIS

### *Saint Michel terrassant le Dragon* (1)

*Réponse de M. HENRI BOUCHOT*

Monsieur le Directeur,

Une note parue dans vos colonnes, et visant les organisateurs des Primitifs français en commentant une soi-disant mésaventure arrivée à M. Herbert Cook, rappelle l'histoire de l'Anglais et d'Alexandre Dumas père. Cet Anglais ayant lu Monte-Cristo, voulut visiter l'ile ; il y aborda et s'y cassa la jambe. Il cita Dumas en responsabilité.

L'Exposition des Primitifs montrait, sous le n° 87, un petit panneau du musée Calvet, à Avignon, représentant un *Saint Michel* terrassant le démon. Le catalogue donnait cette œuvre à l'École de Nicolas Froment. Il s'appuyait pour cela sur l'opinion de M. Wauters, de Bruxelles, sur celle de l'abbé Requin, dont la compétence est reconnue, et sur les caractères mêmes de la peinture et des accessoires. C'est ainsi que l'on agit pour les pièces anonymes, et c'est ainsi que l'auteur de la note publiée par vous, l'a fait pour des œuvres citées par lui dans son *Histoire de la Peinture française*. Le rédacteur du catalogue déclare d'ailleurs maintenir complètement le fond et la lettre de la mention.

(1) Voir *les Arts*, n° 47, p. 33.

L'Exposition ayant fini, assez glorieusement pour avoir soulevé des jalousies incoercibles, il se trouva que M. Herbert Cook, éminent écrivain anglais, qui avait fort impartialement suivi la manifestation du pavillon de Marsan, rencontra un panneau gothique représentant un *Saint Michel*, également terrassant le démon. Cette œuvre de style inconnu à M. Cook était signée *Bartolomeus Rubeus* en caractères septentrionaux minuscules du XV$^{e}$ siècle. M. Cook se rappela alors le *Saint Michel* d'Avignon, il crut rencontrer des similitudes de poses, de style et d'accessoires entre les deux panneaux, et il proposa de traduire *Bartolomeus Rubeus* par *Bartholomeus Roux* ou *Le Roux*, et d'en faire un peintre français du XV$^{e}$ siècle. Donc, s'il y a méprise, elle n'est que dans l'assimilation de l'une de ces pièces à l'autre ; elle a été *spontanément* tentée par M. Cook, en dehors de l'Exposition des Primitifs.

Quelque temps après l'article publié à ce sujet par M. Cook, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Raymond Casellas, de Barcelone, intervenait et déclarait que *Rubeus* peut se traduire en espagnol par Vermejo (vermillon) et qu'il connaissait un *Bartolomé Vermejo* dont une des œuvres — une *Pieta* — est au chapitre de Barcelone. Cette peinture magnifique est signée *Bartholomeus Vermejo Cordubensis*, 1490. M. Cook, un peu ému de son erreur, s'empresse de donner raison à M. Casellas, mais comme il tient à son assimilation du *Saint Michel* de *Rubeus* avec celui d'Avignon, il n'est pas loin d'étendre la paternité de Vermejo à ce dernier, et même — à quoi bon s'arrêter ? — à la fameuse *Pietà* de Villeneuve-lès-Avignon récemment entrée au Louvre !

Or, l'erreur de M. Cook ne consiste justement pas à baptiser d'un nom français un peintre espagnol ; elle est tout entière dans le rapprochement entre deux panneaux de style et d'époques radicalement dissemblables.

Le *Saint Michel* que vous avez reproduit ci-devant et qui est signé *Bartolomeus Rubeus* est le travail d'un artiste qui a étudié son art sur les bords du Rhin. Il concorde absolument avec le *Saint Michel* gravé par le maître E. S. de 1466, tant par les détails de l'armure dorée que par la croix au front, les plis du manteau tourmentés et brisés, le geste, les accessoires et la date.

Au contraire, il n'a que des rapports très lointains — s'il en a — avec le *Saint Michel* d'Avignon, qui est, lui, d'un style plus tardif, qui porte une cuirasse noire à escargots et un jupon de centurion romain. La méprise de M. Cook est donc d'avoir comparé ces tableaux entre eux et d'avoir tenté un parallèle. Les Primitifs français, il peut le dire, ne lui ont rien suggéré du tout.

* * *

Il semble donc bien qu'après le bruit fait sur la découverte de M. Casellas, celle-ci fût inattaquable et qu'on eût la preuve que *Bartolomeus Rubeus* se trouve accolé à *Bartolomé Vermejo* dans un texte d'une authenticité « scientifique » péremptoire.

Point ! c'est M. Casellas qui a *proposé* cette traduction, parce que *Vermejo* comme *Rubeus* veut dire *rouge !*

Et personne ne s'avise de remarquer, d'abord les caractères de l'écriture de *Rubeus;* puis un fait très singulier, qui est à peu près sans exemple dans l'histoire des Arts. Com-



ÉCOLE DE PROVENCE VERS 1500. — SAINT MICHEL. — *Musée Calvet (Avignon)*

**Aucuns rapports de détails avec le saint Michel de M. Cook.**

ment un artiste, portant un nom auquel il tient, signe-t-il une fois *Rubeus* en latin et une autre fois, également en latin, *Vermejo?* Chose bien plus grave encore : pourquoi ce peintre, qui paraît être un maître célèbre, n'est-il mentionné dans aucune pièce d'archives sous le nom de *Rubeus*, ni dans aucun livre spécial sous les deux noms? Cean Bermudez, Pacheco, Ponz, Palomino restent muets sur son compte. C'est donc vraisemblablement qu'ils ne le reconnaissent point pour compatriote. Remarquez que je ne fais pas de chauvinisme français, puisque, me prouvât-on que *Rubeus* égale Vermejo et que Vermejo est né à Cordoue, je n'en maintiendrais pas moins l'opinion de sa descendance allemande en esthétique. Ce *Rubeus* a emprunté la figure de son *Saint Michel* aux peintres de la région où opèrent Martin Schongauer et Conrad Wytz (1).

En tout cas, il lui manque un état civil aussi définitif et aussi « scientifique » que ceux produits par les Français pour Jean Fouquet, Enguerrand Charton, Nicolas Froment.

La traduction de M. Casellas est ingénieuse, mais reste, jusqu'à nouvel ordre, dans le domaine exclusif de l'hypothèse.

M. Herbert Cook s'est peut-être un peu hâté de se donner tort. Il se pourrait très bien que *Bartolomeus Rubeus* fût un Barthelemy *Rod* ou *Rot* du pays de Souabe, venu à Cordoue, y ayant pris rang de citoyen au temps où la descendance de Maximilien s'établissait en Espagne. Il eût ensuite espagnolisé son nom, comme on voit les *Dutchman* devenir chez nous des *Duchemin*, les *di Rubei* des *Lerouge*, et les *Rosso* des *Roux*.

Mais son talent de premier ordre est germain. Il nous a paru équitable de mettre dans tout ceci les Primitifs français hors de cause. Pas plus que Dumas père, ils ne peuvent être rendus responsables des jambes cassées ni des syllogismes à rebours.

HENRI BOUCHOT.

(1) Voir notamment le Saint Michel de Memling, dans la chapelle de la Dorothée, à Dantzig, et l'Archange du Jugement dernier, de la même chapelle, etc., etc.



MAITRE E. S. DE 1466.— SAINT MICHEL OU SAINT GEORGES (*Bibliothèque Nationale*)
**Très grands rapports de détails et d'accessoires avec le saint Michel de M. Cook**

# LA DANAÉ (1)

**Réponse de MM. GUIFFREY et PIERRE MARCEL**

Palais du Louvre, 2 décembre 1905.

Monsieur le Directeur,

Comme M. Henri Rochefort en a exprimé le désir, nous lui avons communiqué quelques renseignements sur Louis de Boulogne et sur l'orthographe de ce nom. La question pouvant intéresser vos lecteurs, permettez-nous de vous communiquer quelques notes rapides relatives à cet artiste.

Le nom de Boulogne s'écrit tantôt Boulogne, tantôt Boullogne, tantôt Boullongne, dans les documents contemporains. Jamais jusqu'à la Révolution les noms propres n'ont eu d'orthographe certaine.

Louis de Boulogne occupe une place assez importante dans l'École française : il fut premier peintre du roi de 1725 à sa mort. Né en 1654, il mourut en 1733. Sa vie est assez peu connue : ses biographes ne nous ont jamais donné que son *cursus honorum*. Pour plus de détails, on pourra voir *l'Abrégé de la Vie des Peintres* de d'Argenville, et surtout *la Vie des premiers peintres du Roi* par Lépicié (tome II). Louis est le frère de Bon Boullogne dont parle M. Henri Rochefort. Tous deux sont fils de Louis Boulogne dit l'ancien, contemporain de Le Brun.

Il nous reste beaucoup d'œuvres de Louis de Boulogne : de grandes décorations, comme la chapelle de Saint-Augustin aux Invalides et la chapelle de la Vierge, ainsi que les caissons des tribunes dans la chapelle du château de Versailles, et de petites œuvres aimables et galantes, comme la *Danaé* que nous lui avons rendue (voir le catalogue de ses œuvres dans le *Dictionnaire général des Artistes de l'École française* par Bellier de la Chavignerie).

Dans plusieurs de ses tableaux de chevalet s'épanouit déjà la légèreté, la grâce, le libertinage même des petits maîtres de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, que l'on voit apparaître du reste chez tous ses contemporains, dès la mort de Le Brun.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'hommage de nos sentiments particulièrement distingués.

JEAN GUIFFREY.
PIERRE MARCEL.

(1) Voir *les Arts*, nos 43, p. 16 ; 46, p. 32 ; 47, p. 33.

# Chronique des Ventes

Jamais, je crois, une vente n'aura fait tant de bruit que celle de la collection Cronier. Certes, les ventes Spitzer et Lelong passionnèrent fort le monde amateur, mais elles n'excitèrent pas à ce point la curiosité publique. C'est que M. Spitzer et Madame Lelong étaient inconnus de la grande foule, tandis que M. Cronier s'était attiré, par sa mort tragique et par les événements qui la motivèrent, une notoriété quasi universelle. Et de ce fait, le gros public, indifférent en ce qui concerne la question artistique, s'est-il pressé en foule à la Galerie Georges Petit pour entrevoir, pendant quelques instants, ce que pouvait bien posséder un grand financier.

Mais l'émotion que provoqua l'annonce de cette vente parmi les collectionneurs et marchands ne fut pas moins grande, car on savait, dans les cercles des curieux d'art, combien de richesses recelait la collection Cronier. Aussi, aux jours d'exposition et de vente, l'affluence fut-elle énorme.

Cet empressement était un signe certain de succès. Ce succès, il se produisit d'une façon éclatante et au-dessus de tout ce que l'on pouvait espérer. On comptait arriver à un total de trois millions environ. On obtint un produit de cinq millions deux cent mille francs, exactement 5,198,031 francs. Ce fut, au cours des deux vacations, un emballement continu, un roulement d'enchères incessant, une fièvre perpétuelle, une folie de billets de mille, tant pour les tableaux que pour les objets d'art. Presque toutes les demandes des experts furent dépassées, et certains objets doublèrent, et au delà, les estimations.

Me Lair-Dubreuil, commissaire-priseur, dirigea avec beaucoup d'autorité ces vacations mémorables, assisté, pour les tableaux modernes, de M. Georges Petit; pour les tableaux anciens, de MM. Haro et Sortais, et pour les objets d'art, de MM. Paulme, Lasquin et Duplan.

Le premier jour fut consacré aux tableaux et dessins, lesquels produisirent 2,475,420 fr. On commença avec les œuvres modernes, toutes de l'école de 1830. Le prix principal fut celui de 110,500 francs, sur une demande de 80,000 francs, atteint par un paysage de Th. Rousseau : *La Mare dans la Forêt*. Une jolie toile de Jules Dupré : *La Mare*, monta à 60,500 francs, et une autre : *Le Troupeau au bord de la Mare*, à 34,000 francs. Un Corot important, mais un peu lourd : *Le Pâtre*, fut payé 47,000 francs, alors qu'il avait fait 25,000 francs à la vente Sanmarcelli, en 1895. Un autre Corot : *Étaples*, trouva le prix de 31,000 francs. Les tableaux de Diaz eurent beaucoup de succès. *Le Printemps*

atteignit 50,000 francs ; *l'Automne dans la Forêt*, 45,000 francs ; *la Mare aux Chênes*, 35,500 francs ; *la Clairière dans la Forêt*, 16,100 francs, et une figure : *La Sœur aînée*, 12,000 francs. Un petit panneau de Troyon : *Vaches à la lisière d'un bois*, fut payé 40,000 francs par un antiquaire. *Les Amateurs*, toile célèbre de Daumier, resta au-dessous de la demande à 17,100 francs, mais dépassa cependant de 2,000 francs le prix qu'elle avait fait à la vente Feydeau. Une vigoureuse composition de Delacroix : *Hercule et Alceste*, trouva preneur à 17,400 francs, contre 8,000 francs qu'elle avait été adjugée en 1888. Quelques aquarelles furent aussi très poussées. Une de Decamps : *Les Enfants*, monta à 10,600 fr. ; une de Gustave Moreau à 4,000 francs, et d'autres, de Harpignies, se vendirent de 1,500 à 4,000 francs. L'école 1830 obtint un vrai succès, comme on voit.

Mais les œuvres de l'École française du XVIII[e] siècle portèrent l'emballement à son summum avec les Fragonard, les Chardin, les La Tour, les Watteau, etc. L'émotion fut vive quand on mit sur table *le Billet doux*, de Fragonard, véritable chef-d'œuvre du maître, dont M. Haro demanda 200,000 fr., et que M. Cronier avait payé 110,000 francs. La lutte fut vive et passionnée, mais la victoire resta enfin à deux marchands parisiens au prix de 420,000 francs. Le public applaudit à cette adjudication sensationnelle. *La Liseuse*, du même, œuvre plus forte peut-être, mais moins plaisante, monta à 182,000 francs sur une demande de 150,000 francs. En 1845, à la vente du marquis de Cypierre, ce tableau n'avait pas dépassé 301 francs. Deux grandes compositions de l'Ecole française : *Le Concert dans le Parc* et *la Collation à la Fontaine*, pour lesquelles on murmurait le nom de Fragonard, furent, de ce fait, et aussi de par leur qualité, poussées à 180,000 francs, doublant presque la demande. Une délicieuse peinture de Watteau : *Les Amants endormis*, que l'on estimait 100,000 francs, grimpa à 152,000 alors qu'en 1851, à la vente du comte de Narbonne, elle avait péniblement atteint 600 fr. On fêta aussi beaucoup les deux Chardin : *Le Volant* et *les Osselets*, que deux amateurs payèrent l'un 140,000 francs et l'autre 50,000 francs. On donna encore 65,000 francs pour un *Portrait présumé de Madame Tocqué*, par Nattier ; 8,100 francs pour un *Portrait de M. Dupéril*, par Perronneau ; 15,600 francs pour *la Promenade galante*, de l'Ecole française, et 6,500 francs pour un petit panneau, *le Lorgneur*, que l'on vendit comme attribué à Watteau.

Pour les pastels et dessins, l'engouement fut le même et l'on s'arracha les pastels de La Tour. Un amateur donna 77.000 francs pour le *Portrait du graveur Schmidt*, qui avait fait 4.150 francs à la vente Laperlier en 1879. Le *Portrait du maître par lui-même* s'enleva à 70.100 francs ; le *Portrait de la comtesse de Coventry* à 72.000 francs, tandis que, sans que l'on sût pourquoi, le *Portrait du comte de Coventry* restait à 36.000 francs. Les pastels de Perronneau eurent moins de faveur. Un *Portrait de femme* fit 26.000 francs ; un *Portrait d'homme*, 20.000 francs, et un *Portrait de Colette de Villers*, 10.600 francs. Par contre, un dessin de Fragonard : *le Taureau échappé* atteignit le prix inespéré de 35.500, sur une demande du tiers, et un dessin de Watteau : *Etude de femmes pour les Plaisirs de l'été* monta à 18.000 francs, alors qu'il avait été payé 10.300 francs à la vente Josse en 1894. Une miniature de Fragonard fut payée 4.200 francs ; un portrait au crayon de la baronne Larrey, par le baron Gérard : 4,400 francs ; une miniature de l'école de Hall, 5.800 francs, et une tête de jeune femme par Prud'hon, 3.000 francs.

L'école anglaise du XVIII[e] siècle comptait aussi quelques belles œuvres dans la collection Cronier. Elles se vendirent sur le même pied que leurs contemporaines de l'école française. Un *Portrait présumé de sir John Campbell* par Gainsborough monta à 65.000 francs et une grande gouache : *Méditation*, donnée à ce maître par le catalogue, mais vendue simplement comme de l'école anglaise, fut poussée cependant à 65.000 francs. On attribua de même à Gainsborough une petite peinture : *La Promenade dans le Parc*, qui resta à 6.600 francs. Une bien belle chose de Th. Lawrence : *Portrait de Miss Day*, fut payée 43.000 francs ; un *Portrait d'homme* par Reynolds, 30.000 francs ; une esquisse du *Portrait de lady Stanhope*, attribuée au même, 10.000 francs, et *la Jeune Laitière*, représentant Emma Hart, qui fut plus tard Lady Hamilton, 30.000 francs, bien que ce portrait ait été annoncé comme attribué à Romney.

Le second jour de vente fut consacré aux objets d'art et d'ameublement. L'assistance fut encore plus nombreuse qu'au premier jour et le feu des enchères se continua avec la même animation. Le gros événement de la journée fut la vente des tapisseries qui étaient d'une richesse extraordinaire. Cependant, les fameuses tapisseries de Boucher, de la manufacture de Beauvais, n'atteignirent pas les prix que l'on eût été en droit de supposer, étant donnée la cote fournie par les autres objets. La plus importante des trois tentures de *l'Histoire de Psyché*, représentant *les Sœurs de Psyché*, fut adjugée juste l'estimation au prix de 300.000 francs, à un antiquaire de Londres. Moins heureuses les deux autres, dont on demandait 150.000 francs pour chacune, furent payées : *le Vannier*, 105.000 francs, et *l'Abandon*, 81.000 francs. Deux autres panneaux de Beauvais, d'après Boucher, faisant partie de la suite dite *La Noble Pastorale*, partirent aussi pour Londres, *l'Été ou les Plaisirs champêtres*, à 125.000 francs, et *la Pêche* à 102.000 francs.

Par contre, les tapisseries des Gobelins furent disputées vivement. Les deux panneaux de *l'Histoire de Don Quichotte*, d'après Coypel, montèrent à 200.000 francs sur une demande de la moitié, et les deux panneaux de la suite de *la Comédie italienne*, d'après Bérain, Gillot et Watteau, se payèrent 158.000 francs pièce. On donna 42.000 francs pour un beau panneau décoratif de Beauvais ou de Bruxelles d'après Monnoyer, représentant un vase de fleurs sous un portique treillagé. Un petit tableau des Gobelins de la suite des *Saisons*, de Boucher, atteignit 19.500 francs.

M. Lair-Dubreuil obtint aussi de fortes adjudications pour les meubles de salon en tapisserie. Un salon couvert en Beauvais du temps de Louis XV, à sujets militaires, d'après Casanova, dont M. Paulme demandait 150.000 francs, fut payé 205.000 francs par un grand marchand parisien. Deux autres salons en Beauvais, l'un à sujets de bouquets de fleurs et l'autre à sujets d'après Huet et Oudry, montèrent à 141.000 francs et 81.000 francs. Deux meubles couverts en Aubusson réalisèrent, l'un, 57.000 francs, l'autre 32.000 francs. Pour un grand canapé couvert en vieux Beauvais, on donna 38.000 francs. Deux petits fauteuils en bois sculpté époque Louis XV à Louis XVI, couverts en soierie, trouvèrent acquéreur à 16.500 francs.

Dans les meubles d'ébénisterie du XVIII[e] siècle, la pièce principale était une grande table-bureau en marqueterie époque Régence avec riches garnitures de bronzes. Payée 50.000 francs à la vente Josse, en 1894, elle fut adjugée 115.000 francs à la vente Cronier. Pour deux commodes en marqueterie de bois avec médaillons en marqueterie et ornements de bronzes, l'une signée Rubestuck, on paya 122.000 francs ; pour une autre, époque Régence, avec bronzes dans le goût de Pillement, on donna 45.000 francs sur une demande de 10.000 et l'annonce de restauration. Une bibliothèque de la même époque fit 27.000 francs, et un régulateur époque Louis XV, 11.100 fr.

Dans les bronzes, on eut aussi de beaux prix. Deux candélabres formés chacun d'un cygne en ancienne porcelaine de Saxe monté en bronze, époque Louis XV, s'adjugèrent à 39.000 francs ; un groupe en bronze et porcelaine de Chine, à 21.500 francs ; une garniture de cheminée en bronze, porcelaines de Saxe et de Chine, à 16.200 francs. Une pendule à musique, en bronze, annoncée comme « style Louis XV » et estimée 3.000 francs, fit cependant 33.000 francs. Deux flambeaux attribués à Meissonnier restèrent à 18.300 fr.

Pour les sculptures, il y avait là une œuvre moderne, une statue en marbre blanc, par Carpeaux : *Flore*. Un marchand, pour le compte d'un grand amateur anglais, la paya le haut prix de 62.000 francs.

Des porcelaines, des objets de vitrine, etc., complétaient la vente. Des paires de potiches en vieux Chine se vendirent de 10.000 à 15.000 francs ; un groupe en ancien biscuit, de Sèvres : *Le Goûter champêtre*, se paya 17.500 francs, doublant la demande, et une grande boîte en or ciselé, époque Louis XV, monta à 14.100 francs.

Limité par la place, je n'ai pu rapporter ici que les adjudications les plus saillantes, laissant de côté celles au-dessous de 10.000 francs. Ce que l'on peut dire, pour se résumer, c'est que la vente Cronier fut un événement dans les annales des ventes publiques et qu'elle prendra place, tant par son importance que par le succès qu'elle obtint, parmi le nombre des *auctions* sensationnelles.

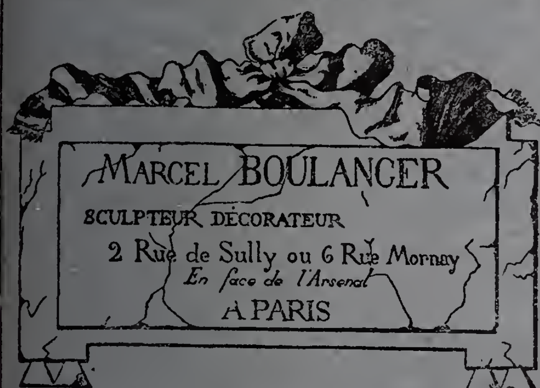
Quelques jours avant, on avait vendu la collection de M. Jules Jaluzot, comprenant principalement des tableaux modernes. Trois œuvres dominaient tout le reste. Premièrement un grand, beau et célèbre tableau de J.-P. Laurens : *La Mort de Marceau*, du salon de 1877. Sur une demande de 20.000 francs, il fut adjugé seulement 13.000 francs. Les deux autres étaient une agréable composition de Roybet : *Les Joyeux Convives*, et une toile de Ziem : *Venise*, un peu sombre, mais bien belle. Le Roybet monta à 16.000 francs et le Ziem à 14.000 francs, pas cher tous deux à ces prix. La vente produisit 104.000 francs.

Le lendemain, on vendait 20.000 francs à l'Hôtel Drouot, un petit tableau de Boilly intitulé *l'Oiseau privé*.

Et ce fut tout pour ce commencement de saison. Il est vrai qu'avec la vente Cronier, c'est déjà quelque chose.

A. FRAPPART.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & C[ie], Paris. Le Gérant : G. BLONDIN.



MARCEL BOULANGER
SCULPTEUR DÉCORATEUR
2 Rue de Sully ou 6 Rue Mornay
En face de l'Arsenal
A PARIS

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*.

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

